بسم الله الرحمن الرحيم

إضاءات نقدية

(فصلية محكّمة)

تعنى بالأدبين العربى والفارسى

يتم نشر فصلية إضاءات نقدية وفقا للترخيص المرقم ٨٧/٤٢٢٣٧١ الصادر عن لجنة تقييم المنشورات العلمية بجامعة آزاد الإسلامية، خلال الاجتماع الواحد والسبعين، المؤرخ ٨٩/٩/٢٩ش الموافق لـ ١٢ كانون الثانى ٢٠١١م

السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

إضاءات نقدية
(فصلية كّمة)

موقع الفصلية على الانترنت
http://roc.www.kiau.ac.ir

لا تعبّر ا قالات إلا عن آراء أصحا ا فقط.

العنوان: كرج، مفترق شارعي مؤذن واستقلال، جامعة آزاد الإسلامية، كلية الآداب الفارسية واللغات الأجنبية، مكتب فصلية إضاءات نقدية.
ROC@KIAU.AC.IR

شروط تدوين المقالات وقبولها

فصلية إضاءات نقدية

تهتم هذه الفصلية بنشر مقالات، تعالج النقد الأدبی، وفقا للشروط التالية:

١. يتم قبول المقالات التی تطرقت إلی النقد الأدبی سواء كانت فی الأدب العربی أو الأدب الفارسی.

٢. لم تنشر ولم ترسل فی الوقت ذاته إلی مجلات داخلية، أو خارجية أخری.

٣. ينبغی أن يكون ترتيب المقالات وفقا لما يلی:

- عنوان موجز دال علی فحوی المقال.
- يلی العنوان اسم المؤلف أو المؤلفين، مع ذكر درجاتهم العلمية. (يرسل عنوان المؤلف، وبريده الإلكترونی، ورقم هاتفه، في ورقة أخری ملحقة بالمقال.)
- ملخص البحث باللغة الفارسية. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية. (أن لاتتجاوز سبع كلمات)
- مقدمة تشمل سوابق البحث، والمآخذ، وتمهّد القارئ للدخول إلی صلب المقال.
- صلب البحث، وفيه يعالَج الموضوع، ويتم تحليله.
- النتيجة.
- المصادر والمراجع.
- الملخص الإنكليزی. (أن لايتجاوز ثمانية أسطر)
- الكلمات الدليلية باللغة الإنكليزية. (ترجمة الكلمات العربية)

٤. تدرج الإحالات داخل النص، وبين قوسين، علی النحو التالی: (لقب المؤلف، سنة النشر: رقم الصفحة أو الصفحات)، مثال: (شفيعی كدكنی، ١٣٦٥ش: ٣٥-٢٥)

٥. تدرج قائمة المصادر والمراجع، آخر المقال علی النحو التالی: (لقب المؤلف، اسمه. سنة النشر. اسم الكتاب. اسم المترجم أو المصحح. عدد الطبع. محل النشر: الناشر.) مثال: (زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٨٠ش. آشنايی با نقد أدبی. الطبعة السادسة. طهران: انتشارات سخن.) ←يرجی مراعاة كيفية استخدام الفواصل، والنقط، وسائر علامات الترقيم

٦. يتراوح حجم المقالة بين ١٢ و ١٥ صفحة، أو حوالی ٤٠٠٠ حتی ٧٠٠٠ كلمة.

٧. تطبع المقالات المرسلة علی وجه واحد من الورقة A۴ مع قرص مضغوط.والنسخة الرئيسة يذكر فيها اسم المؤلف أو المؤلفين؛ ولكن النسختين الأخريين يتم تقديمهما دون أن يذكر فيهما اسم المؤلف أو المؤلفين.

٨. يجب أن تكون المقالة متسمة بالأصالة العلمية، وناتجة عن دراسات أجراها كاتبها، أو كتّابها.

٩. تطبع المقالات المشتقة من الرسائل أو الأطروحات، بشرط أن ترفق بإذن خطى من الأستاذ المشرف، ويذكر فيها اسم الأستاذ المشرف، والطالب.
١٠. يجب على الباحث أن يحصل على نسخة من المجلة لمعرفة كيفية ترتيب الصفحات و التنقيح الشكلى للمقال المرسل، كما عليه أن ينتبه إلى كيفية الإحالات، وترتيب الصفحات، وكيفية استخدام علامات الترقيم.

ملاحظات:

يتحمّل الكتّاب مسؤولية صحة المعلومات الواردة فى المقالة من الناحيتين العلمية، والحقوقية.

تخضع المقالات الواردة للتحكيم العلمي على نحو سرّى من قبل أساتذة متخصصين.

للفصلية حق رفض المقالات، أو قبولها، أو تصحيحها، كما تعتذر عن إعادة المقالات المستلمة إلى أصحابها.

بعد نشر المقالات المقبولة تقوم المجلة بإهداء ثلاث نسخ منها، إلى كتّابها الكرام.

إضاءات نقدية (فصلية كمة)

السنة الأو ـ العدد الأول ـ ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

تويات العدد

كلمة العدد

إنّه لمن دواعى السرور أن يكون العدد الأول من فصلية **إضاءات نقدية** فى متناول يد القارئ العزيز، وممّا يزيدنا سرورا أنّنى وزملائى الأعزاء بإمكاننا عن طريق نشر هذا العمل الأدبى أن نقدّم خدمة متواضعة فى سبيل رقىّ الثقافة الإيرانية، ولربما العالمية أيضا؛ لأن كل أثر ثقافى إذا كان مفيدا وصادرا عن نية صادقة خالصة، هو فى الحقيقة يعد أثرا ثقافيا للمجتمع الإنسانى برمّته؛ ونحن سنحاول أن تتصف المجلة بهذه الصفة.

فالمجلة تنوى فى طريقها إلى الأمام أن تبنى جسرا متينا يكون ملتقى للأدبين: الفارسى والعربى، كى تتولد بذلك حصيلة أدبية مرموقة حاملة فى طيّاتها ميزات ثقافية خاصة يمكن أن تفتح أمام الأدباء طريقا جديدا لإنتاج نوع جديد من الأدب.

والقائمون بهذا العمل الأدبى، علاوة على أنهم يجتهدون فى الكشف عن القيم الفنّية للأدب الفارسى عامّة، فهم يركّزون أشدّ التركيز على واقع الحداثة والأدب الفارسى المعاصر؛ كما أنّهم يهتمّون فى هذا المجال اهتماما بالغا بالمبادلة الأدبية بين الأدب الفارسى والأدب العربى أيضا.

إن مسؤولى المجلة يعتقدون بأنهم لن يصلوا إلى الغاية المنشودة، إلا أن يقوموا قبل كل شىء بنقد البحوث وتقييم الأعمال الأدبية الزاهرة، تلك الأعمال التى أعدت كأرضية لعصر الحداثة ثم ولّدته. ولكن مَن هم الذين قاموا بإيجاد مثل هذا الواقع العظيم وتحملوا أعباءه الثقيلة على الساحة الإيرانية بحيث لم يعرفوا معنى الصعوبة والتعب فى قيامهم بهذا العمل العظيم، ومَن هم الذين كانوا يعدّون بناة – أو من البناة على الأقل – لهذه الظاهرة الزاهرة كى يتمّ التركيز عليهم؟

فالرعيل الأول من هؤلاء الرواد، من الباحثين المعاصرين، هم: العلامة على أكبر دهخدا، والعلامة القزوينى محمد بن عبدالوهاب، والدكتور قاسم غنى، والأستاذ ملك الشعراء بهار، والأستاذ سعيد نفيسىّ، والأستاذ جلال الدين همائى، والباحث المؤرخ عباس إقبال الآشتيانى، والأستاذ إيرج أفشار، والدكتور ناتل خانلرى، والدكتور إحسان يارشاطر، و...إلخ. ومن الشعراء: نيما يوشيج على اسفندياريّ، ومن سار فى الشعر على نهجه واقتفى أثره، كأخوان ثالث، وسهراب سبهرى، وفريدون مشيرى، ومنوجهر آتشى...إلخ. ومن الروائيين: صادق هدايت، ومحمد على جمال زاده، وصادق جوبك، وجلال آل أحمد ومحمود دولت آبادى... إلخ.

هذا ما نرجوه ونأمل تحقيقه فى هذا المجال، ولكنّ هناک بونا بعيدا بين الأمل والعمل؛ ومع ذلک كله فسنحاول جاهدين فى سبيل الوصول إلى الهدف المأمول، مستمسكين بقول القدامى من المفكرين: «ما لايدرک كله، لايترک كله.»

أ.د. سيد محمد حسينى

آذار ٢٠١١م

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الكلاسيكية الجديدة ومضامينها التجديدية المشتركة بين الأدبين الفارسي والعربي الحديثين مع العناية الخاصة بأحمد شوقي ومحمد تقي بهار

صادق خورشا*
مريم عزيز خاني**

الملخص

التجديد هو اهتمام الشاعر بذكر روح شواهد العصر وفهمها فهما ذاتيا ووجدانيا، وينبغي على كل شاعر وفنّان أن يصرف جهده لتفهّم روح عصره والتعبير عنه. إنّ الكلاسيكيين الجدد إضافة إلى كونهم مقلّدين، قد وطدوا أقدامهم في سبيل التجديد الشعري، فقوام المدرسة الكلاسيكية الجديدة يكون تقليدا في الشكل أو الإطار، وتجديدا في المحتوى أو المضمون. هذه المقالة تبحث عن المضامين التجديدية المشتركة في أشعار النيوكلاسيكيين استنادا الى أشعار ممثلين بلامنازع لهذين المذهبين، أي: أحمد شوقي، في الأدب العربي ومحمد تقي بهار، في الأدب الفارسي.

وجدنا في الدراسات الموجودة بين هذين المذهبين اشتراكات كثيرة في المضامين الشعرية الجديدة، وهذا الأمر يحكي عن وجود التشابهات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الفرس والعرب.

الكلمات الدليلية: التجديد، المضامين، الكلاسيكية الجديدة، شوقي، بهار.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية في كرج.
S_Khorsha@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٧هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١٧هـ. ش

المقدمة

الكلاسيكية الجديدة بمعناها العام تطلق على إحياء الأدب الكلاسيكى، وأصحاب هذه المدرسة هم الذين قد نظروا إلى الأدب الكلاسيكى نظرة عميقة ودقيقة، واستفادوا من معانيه وأساليبه القيمة لكتابة آثارهم، كما رأوها من الآثار الموجودة فى العصور الكلاسيكية.

إنّ الكلاسيكيين الجدد إضافة إلى كونهم مُقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فى سبيل التجديد الشعرى ولهذا من الضرورى أن نشير إلى مظاهر التجديد فى أشعارهم كميزة أساسيّة فى أشعار النيوكلاسيكيين. فقوام المذهب الكلاسيكى الجديد يكون تقليدا فى الشكل أو الإطار وتجديدا فى المحتوى أو المضمون. والواضح أنّ الانضمام بالتقليد أبدا لاينافى الانضمام إلى التجديد.

والتجديد هو اهتمام الشاعر بذكر روح شواهد العصر وفهمها فهما ذاتيا ووجدانيا، وينبغى على كل شاعر وفنّان أن يصرف جهده لتفهّم روح عصره والتعبير عنه.

فيمكن القول أنّ التجديد لايقطع الصلة نهائيا بالقديم عند هؤلاء الشعراء؛ بعبارة أخرى لم يكن للجديد أن يتولد بدون القديم، ولم يقم أحد بدعوة تجديد يعتد بها قبل أن يدرس الأدب القديم ويتعمق فيه ويتمكن منه، ليوثق الصلة بينه وبين جمهوره من ناحية، ثم ليتسنى له الوقوف على ما يستحق الإبقاء عليه من قيم قديمة، وتجديد ما بلى من تلك القيم، استجابة إلى الحاجات الملحة الحاضرة، فإذن نستطيع أن نقول أن النيوكلاسيكيين جددوا فى إطار القديم. (غنيمى هلال، ١٩٥٣م: ٤٢)

وأمّا الآن فنحن بصدد أن نذكر بعض هذه المضامين التجديدية فى أشعار النيوكلاسيكيين استنادا بأشعار مندوبَين بلامنازع لهاتين المدرستين، أى أحمد شوقى فى الأدب العربى المعاصر، ومحمد تقى بهار فى الأدب الفارسى المعاصر. فالاشتراكات الثقافية والاجتماعية والسياسية والأدبية الكثيرة بين الأدبين الفارسى والعربى الحديثين، دفعنا إلى دراسة المضامين المشتركة فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة فى هذين الأدبين. وأمّا الأشعار التجديدية فى دواوين هؤلاء الشعراء فهى تدور غالبا حول ذكر المواضيع

السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والدينية، والأخلاقية، و...إلخ.

الأشعار الاجتماعية

الشعر الاجتماعى هو الذى يعرض لوصف حالة عامة فى المجتمع ويبيّن أدواءها ويدعو إلى إصلاحها، فهو شقيق النثر الاجتماعى. وقد راج هذا اللون الشعرى فى العصر الحديث، تحت تأثير تفشى الحضارة الأروبية والمدنية الحديثة فى البلاد المصرية والإيرانية وغيرها من بلاد الشرق، وتناول هذا الغرض: تعاليم السفور، الحجاب، ومشاكل التعليم، وحركات العمال، ويتصل به وصف الأحداث الاجتماعية الهامة والظاهرات الجديدة فى المجتمع.

ويمكن اعتبار هذا الغرض جديدا فى تسميته على الشعر العربى والفارسى المعاصرين، ذلک لأن الاهتمام بجماهير الشعب عامة والعمل على إصلاح أحوالهم؛ يمكن اعتباره ثمرة من ثمرات العصر الحديث، ولذلک لم يكن من الطبيعى أن يظهر هذا الغرض فى القديم ويمكن القول إن هذا الغرض يعتبرُ جديدا فى تسميته، وليس فى جوهره، ويتصل بهذا الشعر الاجتماعى ما تحدّث به الشعراء الكلاسيكيون الجدد عن مشكلة المرأة وموقفهم من سفورها أو حجابها وتمسّكها بالتقاليد الإسلامية أو خروجها عليها، كما تتصل به أيضا معالجة مشكلة التعليم واللغة إلى جانب الشعر الذى يحض على التمسک بالأخلاق الفاضلة من بر الوالدين والعطف على الفقراء وما شاكل ذلک. (طه بدر، ۱۹۹۱م: ۲۲۰)

والذى لاشکّ فيه أنّ الأديب لايكتب أدبه لنفسه، وإنّما يكتب لكُلّ أحداثه ومشاكله وقضاياه.

وأسهم الشعراء والأدباء من الفرس والعرب خاصة فى المدرسة الكلاسيكية الجديدة، فى الحثّ على ذلک لعلاج مشكلات الشعب الاجتماعية، وأخذوا يثوبون إلى أنفسهم؛ بل أخذوا يستكشفونه من جديد استكشافا، وأنشدوا أشعارا قيمة فى هذا المجال.

وأحمد شوقى أيضا عاش فى مثل هذا المجتمع؛ فالوظيفة الاجتماعية لشعره ظلّت هى المسيطرة على المفهوم الكلاسيكى الجديد كما كانت من قبل، وهو يعالج فى أشعاره الاجتماعية كثيرا من القضايا، كالتعليم والتربية، و المرأة، موضوع العمّال، والفقر والغنى، و...إلخ.

كان الوضع فى مجال التجديد والإبداع لدى الكلاسيكيين الجدد فى الأدب الفارسى فى هذا العهد، يشبه الوضع فى الأدب العربى الحديث؛ فى الواقع اجتهد هؤلاء الشعراء كزملائهم من العرب؛ فى جانب المحافظة على سنن القديم، لإدخال مطالباتهم السياسية والاجتماعية فى القوالب الشعرية المختلفة، ومن هنا نرى فى دواوينهم الغزليات السياسية التى أدخلوا فيها كثيرا من المضامين كالوطن، والبرلمان، والحرية، والشعب، والظلم، والعدل و...إلخ. ومنها من المضامين الأخرى مع إدخال الاستعارات بالخال، والشفة، والحبيبة، والوصال، والهجران، والشمع، الوردة، والبلبل. (ناتل خانلرى، ۱۳۶۹ش، ج۲: ۲۷۱)

كما نرى فى ديوان بهار وزملائه من النيوكلاسيكيين أشعارا قيلت تقليدا من أساليب الأقدمين؛ ولكنهم سعوا فى إطار الأساليب القديمة أن يوفوا بحوائج مجتمعهم الجديدة. إن بهار وزملاءه كأحمد شوقى وزملائه، يحترمون احتراما بالغا بالتقليد من قدمائهم وفى هذه الحالة كانوا يعتقدون بالتجديد والإبداع فى الأدب.

فى الحقيقة بهار فى أشعاره، من جانب يحافظ فى جميع الأحوال على السنن والأساليب القديمة، ومن جانب آخر لم يكن بغافل عن التطورات ومقتضيات الزمن، إنّه يتكلم بالأسلوب القديم، لكن يريد أن يتواطأ هذه الأساليب بأساليب جديدة فى الشعر. (عابدى، ۱۳۷۶ش: ۱۳۲)

وعقيدةُ بهار حول شعره قابلةٌ للاستماع؛ فهو من جانب يرى نفسه من أهل التقليد ومن جانب آخر يرى نفسه أهل التجديد. وهو من ناحية التجديد فى الأدب يرى نفسه من الأولين، فهو يشير فى أشعاره إلى هذا الموضوع ويقول:

نوترين سبكى كه در دست شماست   بـــار اول از خيال بنده خاســـت

بــود در طرز کهــن نقصی عظیم　　　رفع کــردم نقص اســلوب قدیم
سبک ها در طبع من ترکیب یافت　　　تا که طرزی مستقل ترتیب یافت

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۲: ۱۰۳۱)

المرأة

مــن القضايــا الاجتماعيــة التــى عالجهــا النيوكلاســيكيون؛ هــى مســألة المرأة وحريّتهــا فــى المجتمع وحقوقها الاجتماعية والسياســية التى شــغلت أفكار الشــعراء النيوكلاسيكيين.

المرأة العربية كانت فى الماضى تعيش بعيدة عن الحرية وراء الحجب، كما كانت المرأة الإيرانية، حيث لم يكن لها دور أساسى فى المجتمع؛ لكن اليوم بتغيير رأى الأدباء والشعراء والسياسيين أصبحت المرأة مهتمّة بها ومؤثرة فى المجتمع.

فقال شوقى أشعارا كثيرة حول أهمية تعلم النساء وأيضا بيّن خطر الأميّة، فى عصر النور الذى إذا حجبناه عن نسائنا، نشأ الأولاد وهم جيل المستقبل، وأمل الغد المشرق، فى جهالة عمياء. فيقول فى هذا المضمار:

وإذا النّســاءُ نَشــأنَ فــى أمّيــة　　　وضع الرجــالُ جهالــة وخُمُولا

(المصدر نفسه، ج۱: ۱۳۰)

فعقيدته الأساسية هى أنّ للمرأة حق الظهور على مسرح المجتمع من غير تقنّع، فإن لم تكن التربية الصالحة معقل الفتاة الحصين كان الجهل لها سجنا. (الفاخورى، ۱۳۸۰ش: ۹۹۶)

ومسألة المرأة أيضا قد انعكست انعكاسا وسيعا فى أشعار النيوكلاسيكيين فى الأدب الفارسى المعاصر، خاصة فى عهد الثورة الدستورية، وتعتبر من المواضيع الأساسية للمدرسة الكلاسيكية الجديدة.

كانت المرأة الإيرانية فى أوائل القرن العشرين مَثَلها فى ذلك مثلُ المرأة فى جميع أمصار الشرق، تعيش محرومة من حقها فى التعلّم والمشاركة فى بناء مجتمعها. ولكن النظرة إليها بدأت تتغير تدريجيا ووُجِد من طالبوا بإنصاف المرأة ومساواتها بالرجل،

وذلک نتيجة لانفتاح إيران على الغرب وإرسال عديد من البعثات التعليمية إلى أوروبا، واطلاع أعضاء هذه البعثات على مشاركة المرأة الأوروبية فى الحياة العامة، ثم انتقلت هذه الظاهرة الى إيران وسائر أقطار الشرق، ومن الشعراء الذين عنوا بالدعوة لتحرير المرأة: أديب الممالک فراهانى، محمد تقى بهار، و...إلخ.

يعتقد بهار، كشوقى أن المرأة تحتاج إلى التعلّم أكثر من حاجتها إلى التعصب، ويقول إن تعليم النساء لايتعارض الحجاب إذ ينشد فى هذا المضمار:

سوى علم وهنر بشتاب وکن شکر   کـه در ايـن دوره والايى اى زن
بـکار علـم وعفت کـوش امروز   کـه مـام مـردم فردايـى اى زن

(بهار، ١٣۴۴ش، ج١: ۶۴۴)

العلم والاختراعات

ومن مظاهر التجديد فى أشعار الكلاسيكيين الجدد تشجيعهم على التعلم ومعرفة المظاهر الجديدة الغربية. قد أشار ملک الشعراء بهار، وأحمد شوقى، والنيوكلاسيكيون الآخرون فى الأدبين الفارسى والعربى المعاصرين فى أشعارهم الاجتماعية إلى هذا الموضوع الهامّ أى أهمية التعلم.

ونظم شوقى قصائد ترغيبا للسعى فى طلب العلم، خصصها لهذا الغرض، وسماها بالأدعية (كدعاء الصباح، ودعاء النوم) ووضع إلى جانبها أناشيد وطنية ومدرسية، خصّها برشاقة الأوزان، وعذوبة الألفاظ، وحجال الإيقاع الموسيقى المطرب. (الحّر، ١٩٩٢م: ٢٠۴)

وهو يعتقد أنّ العلم يكون سبيل الوحيد لتقدم الحضارة والناس:

العلمُ فى سُـبُلِ الحَضـارةِ والعُلا   حَـاد لـكلِّ جَماعـة وزمَـام

(شوقى،١٩٣٣م، ج٢: ١١٢۶)

والأمية الكبرى تعبير جديد، وصف به شوقى حياة أنصاف المتعلمين أو أنصاف الجهال، ويقول:

تتحطـمُ الأميـةُ الكبـرى　　　　على عرصاتِه وتمزقُ الأوهام

(مبارک، ١٩٨٨م: ٢٨٠)

حاول شوقى تربية الأطفال وتهذيبهم، بنظمه قصصا لهم على طريقة لافونتين. (طه بدر، ١٩٩١م: ٢٢٤) فهو يهتم بتربية وتعليم الأطفال، ويقول خطابا للتلاميذ:

فَعَلِّـم مااسـتَطَعتَ لَعَلَّ جيلا　　　　سَيَأتى يُحدثُ العجبَ العُجابا

(شوقى، ١٩٣٣م، ج٢: ٢٠١)

وأيضا هو يحترم المعلم كثيرا، ويربط بين المعلم وبين النبى فى تقاربهما فى تعليم الحقيقة للناس، ويعتقد أن رسالة المعلم تكاد تكون سماوية وهى أشرف عمل:

قُـم للمعلـمِ وَفِّـه التبجيلا　　　　كاد المعلمُ أن يكون رسـولا

(المصدر نفسه: ١١١)

ولشوقى قصيدة تؤكد على ضرورة مصاحبة الكتاب وهو يعتقد أن الكتاب يكون صاحبا وفيا للإنسان، واقتطفنا من قصيدة صحبة الكتاب، الأبيات التالية:

أنا مَن بـدّلَ بالكُتُبِ الصَحابا　　　　لـم أجد لـى وافيـا إلا كتابا

صاحبٌ إن عِبتَـه أولم تَعِب　　　　ليـس بالواحد للصاحبِ عابا

صُحبـةٌ لم أشـکُ منها ريبة　　　　ووِدادٌ لـم يكلِّفنـى عتابـا

(المصدر نفسه: ٦٢٧)

ومن مظاهر اهتمام شوقى بالعلم فى أشعاره، وصفه الاختراعات الحديثة ففى المثل وصف الطيارة قائلا:

مُسَـرجٌ فى كلّ حين مُلجَمٌ　　　　كامـلُ العُدَّةِ مَرمـوقُ الرُّواء

(المصدر نفسه: ٦٢٧)

يقول ملک الشعراء بهار فى مجال ضرورة التعلم واجتناب الجهل:

در جهل مباش ودانش انديش　　　　کـز جهل نرفت کارى از پيش

زنهـار بفکـر کار خـود باش　　　　بيگانه چنين مباش از خويش

با داروی فکر کار خود تا توانی   میکــوش بمرهــم دل ریــش

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۱۶۳)

کثیراً ما یهتم بهار بتعلّم الأطفال کنظیره شوقی ویرکّز علی السنین الأولی من حیاتهم؛ وأنشد شعرا تحت عنوان سرود زندگی، وخاطب فیه التلامیذ ومن أبیاتها:

مــا همــه کــودکان ایرانیــم   مــادر خویــش را نگهبانیــم

کار ما ورزش است وخواندن درس   همــه از تنبلــی گریزانیــم

(المصدر نفسه: ۴۴۹)

ویشیر فی موضع آخر حول أهمیة مصاحبة الکتاب:

هر کــه را بــا کتــاب کار افتاد   عمرش از شــصت تا هزار افتاد

وانکه در خلوتش کتب خوانیست   خاطرش فارغ از پریشانی است

هرکه شــد با کتاب یــار وندیم   یــاد نــارد ز دوســتان قدیــم

(المصدرنفسه، ج۲: ۱۲۶)

ووصف الاختراعات الحدیثة فی أشعار الکلاسیکیین الجدد فی الأدب الفارسی یکون موضوعاً آخر من المواضیع الهامة التی اهتموا بها فی مجال مظاهر التجدید فی أشعارهم الاجتماعیة. أنشد بهار کأحمد شوقی أشعارا فی توصیف هذه الاختراعات العلمیة الحدیثة؛ مثلا یقول فی وصف الطیّارة:

به پا وبه پر راست همچون عقاب   به بالا وبه دُم راست چون اژدری

(المصدر نفسه: ۳۲۰)

الأشعار السیاسیة

إن الکلاسیکیین الجدد فی الأدبین الفارسی والعربی، ما کانوا بغافلین عن الأحداث السیاسیة الموجودة فی مجتمعهم خلافا لما نری عند الشعراء القدامی الذین کانوا منعزلین عن المجتمع الذی کانوا مقیمین فیه. فی الواقع الأشعار السیاسیة إحدی مظاهر التجدید

فى عصر النهضة بلغت ذروتها بيد النيوكلاسيكيين.

بشكل عام، يمتاز القرن الذى نعيش فيه من بين القرون الخمسة التى سبقته، بأنه قرن البعث والنهوض فى حياة الأمة العربية والإيرانية، وهى نهضة شاملة حاولت فى إصرار أن تنفض عن هذه الأمة غبار الأحداث، وتبعثها بعثا جديدا فى مختلف نواحى الحياة. وقد خلقت هذه النهضة فيضا زاخرا من الأعمال الأدبية، التى أنتجتها قرائح أدباء بارزين استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى المجد، وأن تحلق أصداء كثير منهم فى أجواء البلاد العربية والإيرانية وأن تملأ آثارهم المكتبات الكثيرة.

ونحن هنا عالجنا موضوعين هامين من المواضيع السياسية فى أشعار النيوكلاسيكيين، وهما مكافحة الاستعمار وحبُّ الحرية استنادا إلى أشعار أحمد شوقى ومحمد تقى بهار.

وفى مجال مكافحة الاستعمار رأينا مضامين وعقائد متشابهة عند هذين الشاعرين، مثلا لشوقى هذه الأبيات:

خــذوا بالمســاواةِ التى قُلتُــم بِها　　　فذلــكَ أولــى بالكريم المســالم

ولكن عظيم الناسِ مَن عاشَ صادقا　　　برىء ســنان الرمحِ عــف الصوارمِ

(شوقى، ١٩٣٣م، ج١: ٢٧٢)

واقتطفنا هذا البيت من أشعاره الشهيرة ضد الاستعمار:

وِللمســتعمرينَ وإن لانــوا　　　قلــوبٌ كَالحِجــارَةِ لاتــرّقُ

(المصدرنفسه، ج٢: ٢٢٧)

واستخدم شوقى نوعا خاصا من الشعر، وهو الشعر التمثيلى و كان ذلک على لسان الحيوانات لبيان عقائده السياسية مثل هذه الأبيات:

قــال له القرد: طلبــت المملكة　　　تكــون لى وحدى بغير شــركه

قــال الحمــار: وأنــا الوزيــر　　　والصدر فــى الدولة والمشــير

(المصدر نفسه: ١٩٣)

وبهار فى قصيدة يخاطب الاستعمار ويقول:

انگليســـا در جهان بيچاره ورســوا شــوى

زآســيا آواره گــردى، واز اروپــا پاشــوى

حاصل ملک فلسطين را نخورده چون يهود

خوار وســرگردان به هرجا سخره دنيا شوى

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۷۵۲)

كان بهار يرى الاستعمار عاملا للفرقة والشقاوة وكان يرى غيرة الناس وشجاعتهم العلاج الوحيد لمداواة هذه الآلام، وأنشد بهار قصيدة باسم ضد استعمار، ويثير فيها الأحاسيس القومية فى طريق مكافحة الاستعمار ومن أبياتها:

هان اى ايرانيان، ايران اندر بلاســت   مملكت داريوش دستخوش نيكلاست

مرکز ملک کيان در دهان اژدهاست   غيرت اسلام کو؟ جنبش ملی کجاست؟

(المصدر نفسه: ۲۵۷)

وأحيانا نرى بهار، يستفيد كشوقى من التمثيل لبيان عقائده السياسية:

خرس صحرا شده همدست نهنگ دريا   كشــتى ما رانده اســت به گــرداب بلا

(المصدر نفسه: ۷۹۲)

حُبُّ الحرية أيضا من الملامح السياسية الموجودة فى ديوان أشعار النيوكلاسيكين. وهؤلاء الشعراء وصلوا فى مجال مدح الحرية إلى الذروة، وكان كثير من هؤلاء الشعراء من أشهر المادحين للحرية. وكانوا من المطالبين بالحرية المدنيّة والحرية الفردية والحرية السياسية لمصر، وأيضا حرية الفكر.

وأيضا حبُ الحرية التى تسرَّب إلى نفس شوقى من تثقُّفِه على الغرب، والذى كانت تقتضيه وتدعو إليه الأحوال السياسية والاجتماعية التى وُجِد فيها؛ وقد أبدى شوقى حبّه للحريّة فى قصائده الكثيرة التى يسعى فيها إلى إنهاض الشبيبة، أو يدعو إلى استقلال مصر. (الفاخورى، ۱۹۸۶م: ۴۵۶)

فى رأيه تُكَتسب الحرية الحمراء بالقدرة الممزوجة بالدم:

وللحُرّيــةِ الحمــراء بــابٌ　　　بــكلِّ يــد مضَّرجــة يُدقّ

(شوقى،۱۹۳۳م، ج۱: ۲۷۲)

والنيوكلاسيكيون فى الأدب الفارسى المعاصر كزملائهم من العرب، قد وطدوا فى مسير الحرية؛ وهؤلاء الشعراء بشكل عام لُقِّبوا بحامدى الحرية، وكما كانوا فى مواجهة الاستعمار يطالبون بالاستقلال السياسى، فى مواجهة الاستبداد أيضا كانوا طالبوا بالحرية دون أن يتعبوا فى هذا السبيل.

وحقا صفة حامد الحرية وحامد الوطن تليق لبهار، وإنّه قد ضحى بعيشه وراحته فى سبيل الحرية وفى كل مكان من ديوانه نراه يتحدث عن الحرية ومنها هذه الأبيات:

ای آزادی، خجســته آزادی　　　از وصل تــو روی برنگردانم

تا آنكه مرا به نزد خود خوانی　　　يا آنكه ترا به نزد خود خوانم

(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۱: ۳۰۴)

الأشعار الوطنية

حبُّ الوطن يقابل مفهوم Nationalism الغربى، والشعر الوطنى نوع حديث فى الأدب نشأ بنشوء الانتفاضات والحركات التحريرية فى الشرق، والدعوة إلى استقلال الناس ووعيهم، فهو شعر منطلق من الذات الفردية، منفتح على الذات الجماعية، صادق التعبير عن مطامح الشعب، وناطق بأمجاده، مجد تاريخه وناشر عقيدته وسياسته.

والنيوكلاسيكيون كانوا من كبار الشعراء الذين قد ساروا فى مسير الوطن وأنشدوا فى آلامه، ودون أىّ شكّ أحمد شوقى ومحمد تقى بهار، كانا ممثلين بلامنازع للمدرسة الكلاسيكية الجديدة فى الأدبين العربى والفارسى، وما كانا بغافلين عن الوطن وآلامه، بل يكونان من كبار شعراء الوطنية فى الأدبين العربى والفارسى المعاصرين.

لقد أحبَّ شوقى وطنه حبّا عظيما، وحنَّ إليه حنينا صادقا أيام كان منفيا. وقد بلغت عاطفته إلى نوع من تقديس الوطن:

وطنـــی لو شُــغلتُ بالخلدِ عنه　　　نازَعتَنی إلیه فی الخُلدِ نَفســی

هو یخاطبُ الوطن الغالی، وقد مثّل بأنّ عودته إلی أرض الوطن تُشبه تماما عودة الشباب بعد المشیب:

یا وطنـــی، لَقَیتُکَ بَعدَ یأس　　　کأنّی قد لَقیتُ بکَ الشـــبابا

(شوقی، ۱۹۳۳م، ج۱: ۵۶)

ولاینسی مصر أیام منفاه، ویقول مخاطبا ساکنی مصر:

یا ســاکنی مصرَ إنَّا لانزالُ علی　　　عهــد الوفــاءِ، وإن غِبنــا، مُقیما

هــلا بعثتم لنــا من مــاءِ نهرکم　　　شــیئا نبلُّ بــه أحشــاءَ صادینا

(المصدرنفسه: ۳۴۱)

ونلمحُ تعلقه الشدید بحب ما یخص بمصر من الماضی والحاضر، وکان الحس التاریخی لمصر والعروبة یقظا فی وجدان شوقی بدرجة قویة، حتی لقد مضی یکرره فی أکثر من لوحة شعریة، وعندما نقرأ دیوانه نحس أنه لم یترک مرحلة مما فی تاریخ مصر إلا وقدوقف عندها. وحاول أن یبین عظمة مصر أمام کل ما ینزل بساحتها من کوارث، ونحس أیضا أنه لم یترک أثرا خالدا من آثار مصر العظیمة إلا وقف عندها.

والمشاعر الوطنیة عند شوقی لاتکتفی بتسجیل الأحداث الجلیلة، والتواریخ الهامة، بل تسجّل القصائد العظام، فی رثاء زعماء الوطن ومدحهم والإشادة ببطولتهم ووفائهم لبلدهم. ومن الذین خصّهم بتلک المشاعر: سعد زغلول، مصطفی کامل، محمد فرید. ویقول فی رثاء مصطفی کامل فی قصیدته تحت عنوان شهید الحق:

إلامَ الخُلــفُ بَینَکــمُ إلا ما؟　　　وهذی الضّجّة الکُبری عَلاَما؟

(المصدر نفسه: ۲۲۱)

ذلک هو شوقی فی مشاعره الوطنیة التی جمعت لدیه الواقع مع الحکمة، والوطنیة إلی جانب الروّیة، ویبقی أنه طالب خیر الشعب ومصالحه.

للوطن فی الأدب الفارسی المعاصر شأنٌ عظیمٌ، ولهذا نری أن جمیع الأدباء والشعراء کانوا ملتزمین بذکر القضایا المتعلقة به وهناک کثیر من الشعراء الذین اشتهروا فی التاریخ

بسبب هوايتهم الشديدة إلى الوطن، خاصة إذا رأوا الظروف المتأزمة فى وطنهم أصبحوا ألسنة بليغة لمواطنيهم واشتدّ الحب إلى الوطن فى إيران مع بداية الحركة الدستورية، وهم فى ظل المعلومات الكثيرة التى كانت لديهم من التاريخ ومن ثقافة إيران خلقوا آثارا وطنية كثيرة.

من أشهر الشعراء الذين اهتمّوا بهذه الميزة فى أشعارهم محمد تقى بهار، الذى يشكو دائما من حضور المستعمرين فى إيران، ولهذا يخصصّ كثيرا من أشعاره إلى ذكر المواضيع الوطنية، وهذا الحب للوطن كان منبعثا من أعماق قلبه، وهذا الأمر واضح فى ديوانه.وإن بهار بلغ فى أشعاره ذروة الشعراء المادحين للوطن. (صبور، ١٣٨٢ش: ١٠٦)

ومما قاله بهار فى قصيدة اختار لها حب الوطن عنوانا ومن أبياتها:

هر كه را مهر وطن در دل نباشد كافر است

معنى حب الوطن فرموده پيغمبر اســت

(بهار، ١٣٤٤ش، ج١: ٧١٢)

وفى مكان آخر يرى الوطن كمحبوته العزيزة ويقدس الوطن فى هذه الأبيات:

با رقيبان وطن از من دلخون گوييد　　　دلبرم را به شــما وانگذارد دل من

(المصدر نفسه: ٥٧١)

وهو دائما يفتخر بإيرانيّته، ويدعو الشعب الإيرانى دائما بإصلاح الوطن، وهو كشوقى، يتذكر مجد إيران فى الأزمنة الماضية ويدعو الأمة الإسلامية إلى الاتحاد ويقول هكذا:

خوش بُود ار ملت اســلام نيز　　　دســت بشــويند زكين وستيز

چاره ما نيســت بجــز اتحاد　　　اين ره رشد است ونعم الرشاد

(المصدر نفسه: ٩٥٦)

وأيضا يمدح بهار كشوقى، زعماء الوطن من الأحرار الذين بذلوا جهدهم فى سبيل حرية الوطن، مثلا فى مدح ستارخان وباقرخان (من المناضلين الأحرار) ينشد هكذا:

ســتار خان را بــادا ظفر يار　　　تبريزيــان را يــزدان نگهدار

سالارشان را نيكو بود كار   احــرار را نيز دل بايد بيدار

(المصدر نفسه، ج١: ١٤٤)

الأشعار الدينية والأخلاقية

إذا نظرنا إلى المعانى الموجودة فى دواوين الشعراء النيوكلاسيين نشاهد أنّ للدين والمضامين الأخلاقية قيمة عظيمة. والنيوكلاسيكيون الإيرانيون كشعراء النيوكلاسيكيين العرب، قد أنشدوا أشعارا كثيرة فى هذا المضمار.ذلك لأنّ هؤلاء الشعراء يعتقدون بأنّ الدين هو الوسيلة الوحيدة لإصلاح المجتمع الذى يؤدّى فروض التحيّة بالنسبة إلى الدين تأدية كثيرة، من جهة أخرى إنّ الكلاسيكيين يشاهدون الأهداف السياسية الزائفة للاستعمار، ولهذا يستفيدون من عواطف الناس الدينية للمكافحة ضد الاستعمار، ولهذا نرى كثيرا من الشعراء النيوكلاسيكين من العرب والفرس فى هذه المرحلة من التاريخ ينشدون أشعارا دينية يذكرون فيها مظلومية الإسلام طيلة التاريخ، ويثيرون قيم الأحاسيس القومية لأعدائهم فى طريق مكافحة الاستعمار.

والمظاهر الدينية فى أشعار شوقى كثيرة، حسبنا أن نمثلَّ ببعضها، مثل قصيدته كبار حوات فى وادى نيل، نهج البردة، إلى عرفات الله، ذكرى المولد، والهمزية النبوية و... إلخ.

أما محمد (ص)؛ فإنَّ لشوقى فى مديحه، وفى الإشادة بالإسلام وخصائصه قصائد عدّة.

فهو يبدأ قصيدته الشهيرة الهمزية النبوية، معارضا البوصيرى بهذا المطلع:

وُلِدَ الهُــدى فَالكائِناتُ ضياءُ   وفَــمُ الزَمــانِ تَبَسُّــمٌ وثَنــاءُ

(شوقى،١٩٣٣م، ج١: ٢١)

كما قلنا قد كان للقرآن أثر بالغٌ فى شعر الشعراء المعاصرين، خاصة فى أشعار شعراء مدرسة الإحياء، وقد استخدم شوقى الوصف القرآنى للرسول فى أشعاره كثيرا كلفظ الأمّى، إذ قال:

یا أیُّها الأُمّی، حَسـبُکَ رُتبَة　　　فی العلمِ أن دانَت بِکَ العُلَماء

(المصدر نفسه: ۳۴)

وقالَ اللهُ تعالی: ﴿یا أیّها النبیُّ حَسبُکَ الله ومَن اتَّبَعَکَ مِنَ المُومِنینَ﴾ (الأنفال: ۶۴)

وأیضـا فی قصائـده الدینیة لم یکتف بمـدح النبی (ص)؛ بل تجاوزه إلی الإسـلام والمسـلمین. ووقـد وجد شـوقی داخل نفسـه دوافع إلـی تمجید الإسـلام وتقدیس قیمتـه فـی شـعره، ویجـد أن الإیمـان هو السـبیل الوحیـد لنـزع التفرقـة والتکبر مـن النفوس وهو یدعـو إلی التحابب والتفاهـم بین جمیع الأدیان علی أسـاس کلمة التوحید.

وإذا کان الدین محرّک الشعوب نحو التعاون والتعاضد من أجل النهضة والبناء؛ فشاعرنا یریده- أیضا- مزیلا للتفرقة الطائفیة، والتعصب المذهبی، ومقربا للناس جمیعا فی وحدانیة الله سماء، وتوحید المشاعر أرضا. فخالق البشر لم یفّرق بینهم، بل أرسل إلیهم أنبیاء لایفرقون بین کتاب وآخر:

أرسلتَ بِالتوراةِ موسی مُرشَدا　　　وَابـنَ البَتـول فَعلَّـم الإنجیلا
وفَجَرتَ ینبـوعَ البیانِ محمدا　　　فَسقیَ الحدیثَ وناوَلَ التنزیلا

(شوقی، ۱۹۳۳م، ج۱: ۱۸۱)

أمّا بالنسبة إلی محمد تقی بهار، کممثل حقیقی للشعر النیوکلاسیکی فی الأدب الفارسی المعاصر، فنری أنه فی بدایة عمره یتمتع بمواقف دینیة کثیرة، ولهذا نری کثیرا من الأشعار الدینیة فی مدح الرسول الأکرم (ص) والأئمة المعصومین (ع) فی بدایة دیوانه الشعری، لأنّه بعد موت أبیه وفی التاسع عشر من عمره وصل إلی مقام ملک الشعراء فی فی مدینة مشهد الرضا(ع)، ولابدّ فی هذا المقام أن ینشد فی أیّ مناسبة دینیة أشعارا یشیر فیها إلی المضامین الدینیة والأخلاقیة ویبدو فی هذه الأشعار إخلاصه وشعوره الدینیة، وأیضا وظیفته فی مقام ملک الشعراء. (صبور، ۱۳۸۲ش: ۱۰۴)

یقول بهار فی مدح النبی (ص) هکذا:

شـــمس رســـل محمد مرســـل كه در ازل
از ما سوى الله آمده است ذات وى انتخاب
بـــا مهر اوســـت جنـــت وبا حـــب او نعيم
با قهر اوست دوزخ وبا بغض اوست عذاب

(بهار، ١٣۴۴ش، ج١: ۶)

واستفاد بهار كشوقى من المفاهيم القرآنية لبيان عقائده الدينية:

روح تمـــدن به لب آيه أمّن يُجِيب   دين محمد يتيم، كشور ايران غريب

(المصدر نفسه: ٢١٩)

وفى مكان آخر يدعو المسلمين إلى الاتحاد، وهنا كشوقى يعتقد أن الدين محرّك الشعوب نحو التعاون والتعاضد ويدعو الناس إلى ازالة التفرق بينهم و بين المذاهب الأخرى:

اختـــلاف مذهـــب در اســـلام   روز ما را سيه كرده چون شب
عزت ما به دو چيز بسته است   اتحـــاد اول وبعـــد مكتـــب

(المصدر نفسه: ١۴۵)

وأما الموضوعات الأخلاقية، فهى أيضا من المواضيع التى شغلت الكلاسيكيين الجدد؛ فقد بذل هؤلاء الشعراء جهودا كثيرة فى هذا المجال، وأتوا بالمواضيع الأخلاقية فى دواوينهم الشعرية.

وشوقى لايغفل الأخلاق التى بها تصبح القوة أساس بناء العدل، لا وسيلة إنزال التعسف والظلم. ومن أجل ذلک دعا إلى مزج القوة بالتقوى والعدل والتسامح والزهد بالمادة ومتفرعاتها المبنية على التكبر والغرور، وتجنب الغيبة والنميمة والحسد. كما نهى الشباب عن إغراق أنفسهم فى الخمر والميسر والتكسع على أعتاب البطالة. ذكر هذا كله فى شعره وقرنه بالأخلاق التى هى أساس كل نهضة دائمة، ومجد مبنى على الحق. (الحر، ١٩٩٢م: ١۴٣)

وقد جعل شوقى الأخلاق منارة للدين، وهديا للمؤمنين، وبها فوز الناس أجمعين

فيقول:

يا من لهُ الأخلاقُ ما تَهوى العلا　　　مِنهـا ومَـا يَتَعَشَّـقُ الكُبـراءُ

(شوقى، ۱۹۳۳ش، ج۱: ۳۴)

وفى مكان آخر يرى أن صلاح الناس بأخلاقهم، ويقول:

كَذَا النَّاسُ بالأَخلاقِ يبقى صلاحُهُم　　　ويذهبُ عَنهُم أمرُهُم حينَ تَذهَبُ

(المصدر نفسه، ج۱: ۴۴)

فقد أشار إلى الأخلاق فى أبيات عديدة متشابهة، وكذلك إلى الإباء، والبطولة، والتضحية، و...إلخ.

مثلا من أبياته حول الصبر وتحمل الأرزاء:

للترك ساعاتُ الصبر يوم نَكبَتُهُم　　　كُتبنَ فى صُحُفِ الأخلاقِ بِالذَّهبِ

(المصدرنفسه، ج۱: ۶۰)

فهو فى قصيدة فى ذمّ شرب الخمر يقول:

واهجروا الخمرَ تطيعوا الله　　　أو ترضـوا الكتابـا

(المصدر نفسه، ج۱: ۹۵)

والأمثلة على بقية الرموز الخُلقية، كثيرةٌ لاتحصى، ولايمكن إدخال كلها فى هذه المقالة.

وأما المضامين الأخلاقية فى المذهب الكلاسيكى الجديد فى الأدب الفارسى، فهى أيضا من أبرز الميزات الشعرية و شغلت أذهان كثير من الشعراء، ولهذا يأتون بأمثلة كثيرة فى هذا الباب ويشيرون إلى بعض الأمثلة الأخلاقية لهداية الناس إلى معيشة سعيدة. وفى هذا القسم من مقالنا نتحدث عن المضامين الأخلاقية عند النيوكلاسيكين الفرس، استنادا إلى أشعار محمدتقى بهار.

يرى بهار كشوقى، الأخلاقَ ضامنا لبقاء المجتمع، ويعتقد أن الشعب الذى لايكون له أخلاقا كالأموات:

اقــوام روزگار بــه اخــلاق زنــده اند
قومی که گشت فاقد اخلاق مردنی است
(بهار، ۱۳۴۴ش، ج۲: ۱۲۴)

وكما يرى الأخلاق أهم من العلم ويقول:

به خُلق نیک در عالم توانی زندگی کردن
که با خُلق نکو رام گردد شــیر آجامی
(المصدر نفسه، ج۱: ۴۳۸)

وأيضا يشير بهار كزميله شوقى، إلى المباحث الأخلاقية الأخرى فى أشعاره، فمثلا فى هذه الأبيات يدعو الناس إلى الصبر والاستقامة، -كما رأينا هذا المفهوم فى أشعار شوقى- ويريد من الناس أن يصبروا فى مواجهة الآلام والمشاكل صبرا كصبر أيوب النبى (ص):

صبر بایــد که به آلام ظفر یابی		ور نــه آلام تــن مرد بســنباند
مرد را شاید در محنت روز افزون		صبر أیــوب نبی لختی برخواند
(المصدر نفسه، ج۲: ۱۰۳)

وبهار كأحمد شوقى، يحذّر الناس من شرب الخمر، ويقول فى ذمّ الخمر ومفاسده هذه الأبيات:

مخــور تا توانی مِــی اندر جوانی		مــی اندر جوانی مخــور تا توانی
که یک جرعه می در جوانی نشاند		یکــی تیــر در دیــده زندگانــی
همانا حرام است می زی گروهی		که دارد بر آنــان خرد حکمرانی
(المصدر نفسه، ج۱: ۶۶۹)

وموجز القول إن كلا من الكلاسيكيين الجدد فى الأدبين الفارسى والأدب العربى المعاصرين، اهتموا بمسألة الدين والأخلاق، وهذه الميزات تدلنا على وجود الاشتراكات فى هذين الأدبين، كما يرى الدكتور رضا سيد حسينى أن هذه الميزة من الميزات الأساسية للمذهب الكلاسيكى، ويقول: «يجب أن يكون الأثر الأدبى فى خدمة إرشاد

الناس نحو الشرافة والمحاسن الأخلاقية.» (سيد حسينى،١٣٨١ش: ١٠٣) وهذه الميزة تكون واضحة فى أشعار النيوكلاسيكيين كما رأينا.

النتيجة

١. فى الدراسات الموجودة بين هذين المذهبين وجدنا اشتراكات كثيرة فى المضامين الشعرية الجديدة، وهذا الأمر يحكى عن وجود التشابهات الثقافية والاجتماعية والسياسية بين الفرس والعرب.

٢. الكلاسيكيون الجدد من الفرس وأيضا من العرب إضافة إلى كونهم مُقلّدين، قد وطدوا أقدامهم فى سبيل التجديد الشعرى، فيمكن القول إنّ التجديد ليس مقطوع الصلة نهائيا بالقديم عند هؤلاء الشعراء، وقوام المدرسة الكلاسيكية الجديدة يكون تقليدا فى الشكل أو الإطار، وتجديدا فى المحتوى أو المضمون. الأشعار التجديدية فى دواوين هؤلاء الشعراء تدور غالبا حول ذكر المواضيع السياسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية.

٣. من القضايا الاجتماعية التى عالجها النيوكلاسيكيون؛ هى مسألة المرأة وحريّتها فى المجتمع وحقوقها الاجتماعية والسياسية التى شغلت أفكار هؤلاء الشعراء. وقد أشاروا إلى ضرورة تحرير المرأة من قيود التعصب، واعتقدوا أن المرأة تحتاج إلى التعليم لإصلاح المجتمع.

٤. إحدى مظاهر التجديد فى أشعار النيوكلاسيكيين، تشجيعهم على التعلم وضرورة احترام المعلم، وبيان أهمية مطالعة الكتاب، والاهتمام بتهذيب وتربية الأطفال، ووصف الاختراعات الحديثة، و...إلخ. فوجدنا كل هذه المواضيع عند شعراء العرب وزملائهم من الفرس.

٥. الكلاسيكيون الجدد فى الأدبين الفارسى والعربى الحديثين، ما كانوا بغافلين عن الأحداث السياسية الموجودة فى مجتمعهم، ووجدنا عندهم أشعارا كثيرة فى مجال مكافحتهم للاستعمار، وكان كثير من هؤلاء الشعراء من أشهر المادحين للحرية.

۶. النيوكلاسيكيون كانوا من كبار الشعراء الذين قد ساروا فى مسير الوطن وأنشدوا فى آلامه، ونرى هؤلاء الشعراء، يفتخرون دائما بأوطانهم ويذكرون أمجاده الماضية ويسجلون الأحداث الجليلة والتواريخ الهامة لأوطانهم، ويدعون الناس دائما بالاتحاد أمام المستعمرين، ويسجّلون القصائد العظام فى رثاء ومدح زعماء الوطن والإشادة ببطولتهم.

۷. الأشعار النيوكلاسيكية الفارسية والعربية تنطوى على أفضل الأشعار الدينية والأخلاقية، وهى تتضمن كثيرا من المعانى المأخوذة من القرآن الكريم والمفاهيم الإسلامية؛ وأيضا تتضمن أحسن المدائح حول المعصومين وأولياء الله (ع)، ومن جهة أخرى يمكن القول إنّ الكلاسيكيين الجدد يشاهدون الأهداف السياسية الزائفة للاستعمار، ولهذا يستفيدون من عواطف الناس الدينية للمكافحة ضد الاستعمار.

۸. الموضوعات الأخلاقية كانت من المواضيع التى شغلت الكلاسيكيين الجدد؛ فقد بذل هؤلاء الشعراء جهودا كثيرة فى هذا المجال، وأتوا بالمواضيع الأخلاقية فى دواوينهم الشعرية مشيرين إلى بعض الأمثلة الأخلاقية لهداية الناس إلى معيشة سعيدة وأيضا لمنعهم عن الرذائل.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

بهار، محمد تقى. ۱۳۴۴ش. *ديوان*. چاپ دوم. تهران: توس.

الحّر، عبد المجيد. ۱۴۱۳ق. *أحمد شوقى أمير الشعراء ونعم اللحن والغناء*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتب العلمية.

الدسوقى، عمر. ۱۹۶۷م. *فى الأدب الحديث. الطبعة السادسة*. بيروت: دار الكتاب العربى.

زكى مبارک، أحمد. ۱۹۸۸م. *أحمد شوقى*. الطبعة الثانية. بيروت: دار الجيل.

سيد حسينى، رضا. ۱۳۷۱ش. مكتب *هاى ادبى*. چاپ هشتم. تهران: نگاه.

شوقى، أحمد. ۱۹۳۳م. *الشوقيات*. الطبعة الأولى. بيروت: دار العودة.

صبور، داريوش. ۱۳۸۲ش. *بركران بيكران*. چاپ اول. تهران: سخن.

طه بدر، عبد المحسن. ۱۹۹۱م. *التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث*. الطبعة الأولى. القاهرة:

هيئة الكتاب المصرية.

عابدی، کامیار. ۱۳۷۶ش. *به یاد میهن*. چاپ اول. تهران: ثالث.

غنيمی هلال، محمد.۱۹۵۳م. *قضايا معاصرة فی الأدب والنقد*. الطبعة الثالثة. القاهرة: دار النهضة مصر.

الفاخوری، حنا. ۱۹۸۶م. *الجامع فی تاريخ الأدب العربی*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الجيل.

الفاخوری، حنا. ۱۳۷۷ش. *تاريخ الأدب العربی*. الطبعة الثانية. تهران: توس.

ناتل خانلری، پرویز. ۱۳۶۹ش. *هفتاد سخن از گوشه وکنار ادبیات فارسی*. چاپ اول. تهران: توس.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ۱۳۹۰ش / آذار ۲۰۱۱م

أضواء نقدية على رواية يوميات نائب فى الأرياف

حسن شوندى*
سيدياسر حسينى**

الملخص

لاشک فى أن رواية يوميات نائب فى الأرياف من الآثار الخالدة لتوفيق الحكيم الكاتب والفنان المعاصر فى الأدب العربى. والدليل هو أنها ترجمت إلى اللغات الأجنبية الكثيرة فى العالم وأنتجت منها الأفلام فى بعض البلدان العربية. ويتكلم توفيق الحكيم فى هذه الرواية عن بعض وجوه الحياة فى مصر لاسيما فى الأرياف. ونحن ندرس فى هذا المقال بعض العناصر الفنية للقصة، مثل: المكان والزمان، والشخصية، والحوار، والحوادث. أما المكان الذى تجرى فيه حوادث الرواية فهو ناحية من البلاد (الوجه القبلى)، وزمان وقوعها يبدأ وينتهى خلال اثنى عشر يوما من أكتوبر إلا أنّ الكاتب يسعى إلى إطلاق الزمان ولايحدده. وللرواية شخصيات يرسمها الكاتب من الناحية الداخلية، ولا الخارجية، أى يرسم ملامح شخصيات القصة بتصوير ردات أفعالها تجاه الأحداث التى تبدأ بإطلاق النار وتجرى معتمدة على الأحداث الأخرى الثانوية.

الكلمات الدليلية: توفيق الحكيم، الحوار، القصة، السرد، المكان، الزمان، الشخصية.

*. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية فى كرج.
Hsh50165@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۸۹/۱۲/۱۵هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۸۹/۱۲/۲۵هـ. ش

المقدمة

إنّ العرب منذ العصر الجاهلى كان لهم قصص وأخبار، تدور حول الوقائع الحربية وتروى الأساطير القديمة، وعندما ظهر الإسلام ونزل القرآن الكريم ذكرهم فى أحسن القصص، ثمّ تكوّنت على هامش القرآن وتفسيره قصص وحكايات استمرت موضوعاتها وعناصرها من تعليم الدين الجديد. فظهرت قصص الأنبياء وقصص المعراج وسير النبى.

أمّا فى العصر الأموى فنرى القصة ظفرت بعناية كبيرة حيث صارت مهنة رسمية يشتغل بها رجال يسألون عليها الأجر وهذا ما دفع الرواة إلى الخروج إلى البادية لتأليف الروايات وجمع أخبار الأحباء والشعراء العاشقين كقصة عنترة وعبلة، وليلى ومجنون، جميل وبثينة، وكثير وعزة، وغيرهم.

وقد تطورت القصة فى العهد العباسى إذ بدأت طائفة من الكتاب ينقلون القصص الأعجمية إلى العربية حيث بلغت حوالى ستين ترجمة من أشهرها كليلة ودمنة، لعبد الله ابن المقفع حيث فتح بابا جديدا فى الأدب القصصى العربى، وألف ليلة وليلة من أصل هندى أو فارسى. ومن القصص المؤلفة التى صاغها العرب أنفسهم هى البخلاء للجاحظ، والتوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى، ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرّى، والمقامات لبديع الزمان الهمذانى التى هى أقرب الأنواع القصصية فى الأدب العربى إلى القصة الفنية الجديدة والتى اعتبرها بعض المستشرقين أوّل مظهر للقصة العربية.

أمّا فى عهد الأنحطاط فلانشاهد فى هذه الفترة التى امتدت ستة قرون إبداعا بارزا فى مجال القصة. أمّا القصة فى الأدب العربى الحديث فهناك خلاف رأى بين العلماء المحدثين فى نشأة القصة العربية الحديثة. «إنّ أغلب الدراسات التى تناولت هذه القضية قد اتّفقت على أنّ الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. وهذا الرأى هوالرأى الأصوب والأدقّ علميا، لأنّ الرأى الآخر والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوّعها، وبين الخصائص الفنية للرواية كنوع أدبى محدد. هذا بالإضافة إلى أنّه

يتصور أنّ الأنواع الأدبية تسير سيرتها الحياتية المستقلة وتنقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشر منتجى هذه الأنواع الأدبية، أى أنهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها، ويفضلونها عن تاريخيّتها التى هى المكون الأصلى لها.» (سيد البحراوى: ١٩٩٦م: ٣٧٠)

وهناك قول آخر ليحيى حقى عن الموضوع حيث يقول: القصة جاءتنا من الغرب... وأول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثّروا بالأدب الأروبى والأدب الفرنسى بصفة خاصة. (حقى: ١٩٨٦م: ٢) وهذه رؤية يؤكدها محمد حسين هيكل قائلا: «كما لم يكن المصريون يطلبون فى ثورتهم هذه ١٩١٩ الاعتراف باستقلالهم وسيادتهم ويطلبون حياة سياسية وصورا من الحرية السياسية على مثال ما فى العرب فلتكن مظاهر الفن مصبوبة فى قوالب غربية لتكون آية للناس جميعاً على تقدمهم وعلى أنّهم سابقون الغرب إلى ميادين الحضارة وقد يسبقونه.» (هيكل، ١٩٨٧م: ٧٥)

والذى يمكننا أن نقول إنّ الرواية العربية الحديثة ظهرت متأثرة بالأدب الغربى. فإنّها وإن كانت فى بدايتها تأثّرت بالتراث العربى القديم من ناحية المادة والمضمون، لكنّها سرعان ما انقطعت صلتها بذلك التراث، وتأثّرت إلى حدّ بعيد بالرواية الغربية مما أدّت إلى تراجع المحاولات الأولى التى ظهرت متأثّرة بالتراث القصصى والروائى العربى. فالكثير من الكتاب فى هذه الفترة شغفوا بترجمة الروايات الغربية الرومانسية. (عبد الغنى، لاتا: ٢٢)

وإننا نأتى فيما يلى بملخص من رواية يوميات نائب فى الأرياف، ثمّ ندرسها دراسة شكلية مشيراً إلى بعض عناصرها الفنّية.

ملخص الرواية

هذه الرّواية فى الحقيقة مذكرّات يومية كتبها بطل الرّواية فى حين كان هو وكيل النّائب فى إحدى الأرياف بمصر. تعتمد يوميات نائب فى الأرياف على الرّسائل والمذكّرات اليومية منذ ١١ من اكتوبر إلى ٢٢ من اكتوبر سنة ١٩٢٩م التى كتبها توفيق الحكيم، وقد

ذكر فيها الأحداث التى وقعت خلال هذه الأيام فى الرّيف. إن الرواية تنقسم إلى اثنى عشر قسماً وفى كل منه يتكلم الكاتب عن قضية جديدة وقعت فى الريف والحوادث الجزئية التى ترتبط بها.

أمّا الحدث الرّئيسىّ الذى يرتبط بكل الرّوايه فهو وقوع حادث إضرام نار فى إحدى مزارع قصب . قام النائب ومعه مساعده والمأمور وكاتب التحقيق ودرويش عصفور هو الذى يلازمهم فى كلّ مهمّة... وأسرعوا نحو مكان الحادثة فصادفوا قمر الدّولة علوان، هو الذى اطلق عليه عيار نارّى وحالته سيئة وتمّ إرساله إلى المستشفى الأميرى وبدء التحقيق عن ضاربه المجهول.

بينما كان يقودهم درويش عصفور قال لهم إنكم إذا تريدون أن تعرفوا سبب الحادثة، ففتشوا عن النسوان لأن المضروب يعيش مع أمّ عجوز وأخت امراته المرحومة اسمها ريم، وهى فتاة جميلة صبية لم تبلغ السادسة عشرة من العمر، وهذه الفتاة قد جذبت رجال البوليس من وكيل النيابة نفسه إلى كاتب التحقيق إلى المأمور بجمالها الفطرى الريفى.

أمر النائب بحضور هذه البنت ولمّا جاءت سألها: ألم يخطبها خاطب؟ فكان الجواب: بلى ولكن زوج أختها قمر الدّولة علوان، وهو مقام وليها تردد فى القبول.

جاءت إشارة تليفونّية من المستشفى الأميرى أن المصاب قد أفاق من غيبوبته وذهب وكيل النائب إلى المستشفى للاستجواب عن قمر الدّولة المصاب ولمّا سأله: من ضربک؟ قال بعد جهد ومشقّة كلمة واحدة:

– ريم، وبعد ذلک لم يتكلم أبداً.

أسرع رجال الشّرطة إلى منزل ريم، ولكنها هربت مع الشّيخ عصفور وبعد أن يفتشّوا كثيرا، وجدوا الشيخ عصفور عند باب المسشفى الأميرى ولكن دون ريم، وهو يقول لم يرها لحدّ الآن.

تَمَّ إرسالُ بلاغ مجهول إلى النّائب العموميّ فى القاهرة بأنّ الحرمة زوجة قمر الدّولة علوان المضروب كانت قد ماتت من سنتين مخنوقة، وتستر عليها حلاق الصّحة من أجل

الرّشوة وأجرى دفنها بدون علم الحكومة.

فى هذا الخطاب وقائع تستدعى التحقيق ولابد من فتح المقبرة واستخراج جثّة زوجة المصاب قمر الدولة وعرضها على الطبيب الشرعى بأنّها ماتت مخنوقة أم لا؟ فقام وكيل النائب بما يلزم من إجراءات لفتح المقبرة.

وعرفوا بعد فحص الجثة بأن العظم اللامى فى العنق مكسورة، وهو الدليل الناطق على حدوث الجريمة. وهذه الكلمة كافية لتحديد الأمر بأنّ ما جاء فى البلاغ المجهول حقيقى، والوصول إلى معرفة سرّ هذه القضّية الجديدة هو مفتاح القضية الأولى دون ريب.

ولكن كيف يعثر على صاحب الخطاب؟

أسرعوا إلى القاضى الشّرعى لعله هو نفسه مرّ بخط البلاغ المجهول لأنّ الوكيل يعتقد أنّ صاحب الخطاب أزهرىّ، فليكن البحث فى دائرة المحكمة الشرعية ولكن لا فائدة فى هذا الأمر.

أمّا الطريق الوحيد فهو البحث عن الخاطب الذى كان قد تقدّم لبنت ريم، وأمروا بالاتيان بأحد الجيران لعله يعرف الخاطب، فحضرت امرأة تدّعى أنها تعرف الخاطب واسمه حسين، وأحضر كل من كان اسمه حسينا فى الريف وأوقفوا فى صف طويل ودخلت المرأة إلا أنها لاتعرف بينهم الخاطب وهذا الطريق أيضاً دون أى فائدة فى كشف الأمر.

جاءت بعد مدة إخطار من المستشفى الأميرى بوفاة قمرالدّولة علوان وبعدها وجدوا جثة ريم فى الرياح ميتة بسب الغرق وأغلقت هذه القضية ولم يعرف الفاعل أبدا.

أشار توفيق الحكيم فى هذه الرواية بأنّ نفوس الناس ليست مهمّة عند أسياد الكبار وهو يقول: «كيف يراد منّا أن نعرف متهّماً فى قضية غامضة كهذه القضية، وكلهم من المأمور والعمدة والبوليس ملبوخون من الرّأس حتى القدم فى تزييف الانتخابات.

ولو أنّ لدنيا بوليس سرى، على النظام الحديث وقاضى التّحقيق، ينقطع لقضايا الجنايات كما هو الحال فى أوروبا والعالم المتحضر إنهم هناك ينظرون إلى أرواح الناس

بعين الجد أمّا هنا فى الريف فليس كذلک، وانتهى هذه القضية بذلک الإجراء: «تحفظ القضية لعدم معرفة القاتل ويكتب للمركز باستمرار البحث والتحرى.»

وأخيراً يجدر أن نذكر فى هذا المجال أهداف الكاتب من كتابة هذه الرواية وهى بيان الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافيه والاجتماعية فى مصر، ولاسيّما فى الأرياف وأيضاً إيضاح القراء بما يجرى على النظام الإدارى فى بلاد الريف وهذه الفكرة مأخوذة من الأدب الغربى الذى يميل الكتاب إليه.

بيئة الرواية

البيئة هى المكان أو الزمان الذى تجرى فيه أحداث القصص... فاختيار المكان لحوادث القصة اختيارا مناسبا يقرّب القصة من الواقعية تصديقا. (ميرصادقى، ۱۳۷۷ش: ۱۹۲)

المكان

أمّا المكان الذى يدور فيه الأحداث والشخصيات فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، فهى ناحية من بلاد الوجه القبلى فى مصر والأمكنة التى موجودة فيها هى:

۱. المحكمة القضائية ۲. دارالنيابة ۳. دارالمركز ۴. المستشفى الأميرى ۵. المحكمة الشرعية ۶. محطة السكة الحديدية ۷. النادى.

وتكون فى أطراف هذه الأرياف مزارع القصب والفلاحون مشغولون بالزراعة. وتقوم الأسواق الأسبوعية فى الأرياف كسوق الخميس ووسوق السبت وقد وصف الكاتب البيئة هكذا:

«إنّه الآن لايكاد يرى غير مبان قليلة أكثرها متهدم، وغير هذه الجحور المسقفة بحطب القطن والذرة، يأوى إليها الفلاحون، إنها فى لونها الأغبر الأسمر لون الطين والسماء وفضلات من البهائم وفى تكدسها وتجمعها كفوراً وغربا مبعثرة على بسيط المزارع، لكنها هى نفسها قطعان من الماشية مرسلة فى الغيطان.هى كل ما تقع العين

عليه فى هذه البقاع، ويزيد على كربه هذا السكون الذى يهبط على البلدة منذ الغروب.» (توفيق حكيم، ١٩٨٨م: ٦٠)

هذا تصوير من الناحية الخارجية التى رسمها الكاتب وأما إذا أردنا أن نرسم من الناحية الداخلية بيئة الرواية، فإنها هى أنّ الوجه القبلى فى مصر مملوء بالأجرام والجنايات: «إحصائية صدرت فى أروبا أو أمريكا (لست أذكر على التحقيق)، غرضها بيان الإجرام فى العالم: ورد فيها أن شيكاغو أكثر بلاد الأرض فى عدد جرائمها وتليها مباشرة أبنوب وبعدهما، بقية مدن العالم الشهيرة.

وقدحسبت وقتئذ أن أبنوب هذه مدينة فى أمريكا، لولا ملحوظة فى هامش الإحصائية ذكرت أنها من بلاد الوجه القبلى بالقطر المصرى.» (توفيق حكيم، ١٩٨٨م: ٦٠)

شئ جميل، إن هذه البلدة الصغيرة لها هذا المقام الكبير بين مدن العالم الشهيرة، وإن كان هذا المقام فى عالم الجنايات والأجرام. فى الواقع شيكاغو وأبنوب قطبا الغريزة السفلى فى العالم.

والجدير بالذكر أن الإجرام التى حدثت فى هذه البلاد هى إجرام البداوة وليست إجرام الحضارة. ويؤكد الكتاب على هذا الموضوع فى إحدى نجاواه الداخلية: «يخيل إلى أن الشكاوى لاتنزل على رأسى كالوابل أيام الأسواق؛ كأن الفلاح إنما يخرج إلى السوق من كل أسبوع يبيع كيلة ذرة ليشترى قليلاً من السكر والشاى ويملأ زجاجة السيرج، ويستكتب أحد الكتبة العمومية بلاغا أو عريضة ضد مأذون الناحية أو العمدة أو وكيل شيخ الخفر... ولعل هذا أصبح بنداً ثابتاً فى ميزانيته كل خارج إلى السوق من هولاء الفلاحين.» (المصدرالسابق: ١٨٦)

وإليک بعض المخالفات والجنح يذكر الكاتب خلال هذه الرواية:

- عدم تسجيل الكلب فى الميعاد القانونى.
- غسل الملابس فى الترعة.
- ذبح الخروف خارج السلخانة.

- عدم تقديم ابن للتعطيم.
- إحراز بندقية بدون رخصة.
- تعضيض إصبع شيخ حسن عمارة.
- ضرب الحرمة.
- شجار بالهروات بين أهل الزوج والزوجة.

إنما هى كثرة هذه الإجرام والجنايات توثر فى إزدحام المحاكم القضائية كما يصف وكيل النيابة: «وقد ملأوا المقاعد والدكک وفاض فيضهم على الأرض والممرات، فجلسوا القرفصاء كأنهم الماشية، يرفعون عيونهم الخاشعة إلى القاضى، وهو ينطق الحكم كأنه راع فى يديه عصا.» (نفس المصدر: ٣٢)

نعم وهذا الإزدحام فى المحاكم والمراكز تؤدى إلى عدم تصرف دقيق فى الشكاوى والمخالفات لأنّ القضاة ووكلاء النيابة لايستطيعون التصرف فى كثير من القضايا لعدم الوقت المكفى وكثرة أعمالهم: «يظهر أن الحضور فى جلسات المحاكم وضبط قضايا التلبس فى النهار وقيد وارد الجنح والمخالفات فى المساء والانتقال لتحقيق وقائع الجنايات بالليل، كل هذا لايكفى وكيل النيابة فى الأرياف، فهو مازال يجد وقتاً يتنفس فيه، فلتسد عليه إذن مسالک الهواء بأكوام الأوراق التافهة الآتية من المركز باسم الشكاوى والعوارض والأحوال.» (نفس المصدر: ١٧٨)

لاتوجد فى هذه البلاد أمكنة ينفق الناس أوقاتهم أيام العطلة غير ناد وإنه اسم يطلق على حجرة فى منزل عتيق وتسمى له كلوب، وهذا الكلوب هو وحده الشئ الجدير بالاحترام، وأهله رجال المركز والإدارة وطبيب المستشفى وبعض الأعيان والموظفين ويلعبون فيه الطاولة، ولايشتغلون هناک إلا باغتياب الناس. هذا ما ذكرنا هو فى الحقيقة من المكان الذى يدور فيه الأحداث والشخصيات فى روايته يوميات نائب فى الأرياف.

الزمان

وأما الزمان، فهو يبدأ وينتهى خلال اثنى عشر يوما من شهر أكتوبر: فى حين أن

رجال البوليس والموظفين والعمد ومأمور المركز ملبوخون من القدم حتى رأسهم فى تزييف الانتخابات البرلمانية فى مصر وأيضاً آخر السنة القضائية عند القضاة ووكلاء النيابة، وهناک مسألة حرية بالذكر وهى: ليس للزمن فى هذه الرواية حدود وثغور معينة لأنّ توفيق الحكيم، كتب هذه الرواية فى اثنى عشر يوما، كأنّها تشير إلى شهور السنة ولعل هذه المسألة على أن الرواية ليس زمنها فى هذه الأيام المحدودة فقط بل زمنها الممتد تاريخياً، وكما نشاهد وضع فى صدر كل يوم علامة (...) ولعّل هذه العلامة ترمز إلى عدم التحديد والتعيين للزمن فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، وربما إنها ترتبط بحياة الناس فى كل الدهر.

«إذ بعد أسبوع تبدأ السنة القضائية الجديدة؛ ومعنى هذا أنه لاينبغى أن تبقى عندى قضية واحدة لم يتم التصرف فيها من العام المنصرم ومعنى هذا أيضاً أنه يجب أن أحبس نفسى طول هذا الأسبوع التى فاضت بها خزائنى.» (المصدر السابق: ١٧٧)

على كل حال، إذا نريد أن نصف هذه البيئة ملخصاً نستطيع أن نقول هذا: الوجه القبلى بمصر؛ الأرياف مملوءة بالإجرام والجنح والجنايات والمخالفات والمحاكم القضائية مزدحمة جداً، والرؤساء وذوو المقدرة السياسية يظلمون الناس ومرؤسيهم. والفلاحون وعوام الناس يعيشون فى ضنک ومشقة، والجهل والفقر مسيطران على البلاد والأجهزة الرئيسية متورطة فى تزييف الانتخابات وفى هذه البيئة تحركت أحداث الرواية وشخصياتها.

الشخصيات

«الشخصيات القصصية هى التى تحمل الحدث القصصى وتطوّرها من بدايته إلى وسطه أو حبكته حيث الأزمة، فالنهاية حيث تنحل عقدة القصة ويشبع القارئ فضوله.» (جمع من المؤلفين، لاتا: ٣٦٨)

وتدرس شخصيات القصة من زوايا مختلفة. فهى تنقسم إلى أقسام منها: الأصلية والفرعية، الملتزمة بالقيم وغير الملتزمة بها، الديناميكيّة وغير الديناميكية، الوضعية

والتقليدية، التمثيلية أو النوعية، البسيطة والمعقدة، الثابتة والموسّعة، وما إلى ذلک. (ميرصادقى، ۱۳۸۵ش: ۸۳-۱۱۴)

كم عدد الشخصيات فى رواية يوميات نائب فى الأرياف؟

فى الرواية أكثر من عشر شخصيات وردت أسماؤها فيها أهمها:

۱. وكيل النيابة

۲. درويش عصفور أو الشيخ عصفور

۳. ريم

۴. مأمور المركز

۵. مساعد النيابة

۶. قمر الدولة علوان

هؤلاء كلهم الشخصيات الرئيسية فى هذه الرواية، وكل الأحداث تدور حولهم ولكل منهم دور خاص فى الرواية.

وقد رسم الكاتب شخصيات روائية بطريقة تمثيلية فى كثير من الأحيان؛ أى إنه قد رسم الشخصيات من الناحية الداخليّة ولا الخارجية. وفى الواقع إن الكاتب قد رسم ملامح شخصياته بتصوير ردات أفعالها تجاه الأحداث معتمداً على الحوار، والنجوى الداخلية تارة والوصف تارة أخرى.

وكما ذكرنا فى تمهيد الرواية، كل ما حدث فى الرواية وأيضا الشخصيات ودورهم وما سرد الكاتب، من أرض الواقع والحقيقة لأنه كان فى الواقع وكيل النائب فى إحدى الأرياف بمدينة طنطا، وأنه كتب واقع حياته فى هذه المدينة وأريافها. ونشير إلى بعض الشخصيات فى الرواية فيما يلى:

وكيل النيابة

بطل الرواية هو وكيل النيابة وإنه من الشخصيات الأساسية والمحورية لهذه الرواية وتدور الأحداث والشخصيات الأخرى حوله كثيراً. هو رجل يعمل كوكيل نائب فى

وزارة الحقانية وأرسل إلى إحدى الأرياف وإنه قد كتب ما حدث له خلال اثنى عشر يوماً فى الريف. ودوره هام فى اتصال الأحداث بعضهم ببعض هو نائب مفكر، بارع، ذوملاحظة، رقيق الإحساس ودقيق العمل ومن أصحاب الهمم خصوصاً فى الشكاوى الإدارية وسرعة التصرف فيها، كما يشير نفسه إلى هذا الموضوع قائلاً:

«أنا أقرأ الشكوى من آخرها لا من أولها وهذا صحيح، فأنا لست مجنونا حتى أقرأ الأوراق من أولها كما يقرأ الناس والعقلاء وأنا عادة أنظر فى الحال إلى السطر الأخير ففيه لب الموضوع.» (توفيق الحكيم، ١٩٨٨م: ١٨٣)

ما كان يحب أن يذهب إلى النادى، كرجال المركز والمأمور وهذا الأمر، ما كان سببه كثرة أعماله بل هو يعتقد أن شأن النيابة أجل من الذهاب إلى الملاهى كما يقول:

«لقد قلت لمساعدى إنى شخصيا أفضّل أن يكون عضو النيابة بعيداً عن كل هذه إذا كان يريد أن يبجّله الجميع.» (المصدر السابق: ٦١)

إن شخصية وكيل النيابة ممزوجة بالعاطفة والخيال والتفكر، وهو يعتقد أن الجمال مقترن بالفضيلة. والجدير بالذكر، أن شخصيته ثابتة فى الرواية ولاتتغير من البدء حتى النهاية.

ومن المستحسن أن نتكلم فى هذا المجال عن العلاقات فيما بين شخصية النائب وبين الشخصيات الأصلية فى الرواية، ولاسيما؛ درويش عصفور وريم.

ما هى العلاقة بين وكيل النيابة ودرويش عصفور فى الرواية؟

قد يرى وكيل النيابة فى بداية الأمر أن درويش عصفور هو مجنون فقط ولايعتمد على كلامه وإشاراته وأشعاره، ولكن كلما يمضى الرواية إلى الأمام يفهم الوكيل أن درويش هو مفتاح لحل هذه القضية الغامضة ويحاول بأشتات الطرق أن يطلب المساعدة منه ولكن لم يساعد.

ما هى العلاقة بين وكيل النيابة وريم فى الرواية؟

إن وكيل النيابة يؤكد على أن التحقيق طاب وحلا عندما دخلت ريم فى القصة: «وأنعشنى قليلاً مرأى الفتاة كما ينتعش العشب الذابل بقطرات الندى.» (المصدر نفسه:

۴۴)

هذا الأمر أولاً بسبب جمالها وثانياً أنها هی سر القضية: «ولم يكن فی عقلی وقتئذ غير صورة الفتاة فی إطارها الأسود وسرها الذی لم أنفذ إليه بعد.»

وفی الواقع إن ريم شرّدت خاطر الوكيل وحتى فی عالم الخيال هو يفتكر إلى هذه البنية الرقيقة: «قمت عطشان فشربت جرعة من قلة الفخار بالنافذة وتذكرت الفتاة تخيلتها فی بيت صاحبنا، فنفر من رأسی النوم.» (المصدر نفسه: ۲۱)

نحن لاندری وربّما بينهم علاقة عاطفية وغرامية. يبدو أن فی هذه الرواية مجهولات كثيرة لم تحلّ حتى فی نهاية الرواية وهذا الأمر أيضا واحد من تلک المجهولات: «ولم يمض قليل حتى كنت فی حجرتی جالسا إلى مكتبی أطيل النظر إلى الباب، نافذ البصر منتظر قدوم الفتاة كأنه موعد اللقاء.» (المصدر نفسه: ۸۱)

وحينما أخبر وكيل النيابة بأن الفتاة قد ماتت بسبب الغرق فی الترعة، حزن كثيراً:

إليک قول الكاتب بعد وفاة ريم:

«وأطرقت قليلاً فی سوء حظنا لا من حيث العمل، ولا لأنّ ريم مفتاح من مفاتيح القضية؛ بل لأنها كانت صورة بديعية هزت نفوسنا جميعاً، عاقلنا ومجنوننا ومخلوقاً حلواً، منحنا أويقات حلوة ولحظات مشرقة ونسيماً عليلاً هب على صحراء حياتنا العاطفية المجدية فی هذا الريف القفر.» (المصدر السابق: ۱۶۵)

درويش عصفور

درويش عصفور أو شيخ عصفور هو من الشخصيات المحورية فی رواية يوميات، وفی الواقع إنه شخصية معقدة كما يسرد الكاتب: «إنه الرجل العجيب الذی يهيم على وجهه بالليل والنهار، لايعرف النوم، يغنی عين الأغنية ويلفظ كلمات ويلقی بتنبئوات، يصغی إليه الناس.» (المصدر نفسه: ۸)

هو يعرف كل رجال الحفظ، وقام معهم إلى المهمة مرات كثيرة ويساعدهم كثيراً، فی الحقيقة إنه من أسرة البوليس:

«ذلک الرجل الذی لايفرحه شئ مثل خروجه إلى الحوادث مع النيابة والبوليس؛

فهو يسمع عن بعد بوق البوكس فورد ويتبعه أينما ذهب كالكلب الذى يتبع سيده إلى الصيد...» (المصدر نفسه: ۹)

يبدو أن درويش عصفور يعرف أسرار القضية التى يبحث عنها النيابة ورجال البوليس، وأنه يرشدهم بالأغنية عندما يقرأ عليهم، ولكنهم لايهتمون بهذه الأغنية وهم يرون أن الشيخ عصفور هو مجنون ولايعتمدون عليه: «هذا الشيخ الأخضر من فصيلة الببغاء ولا شک، يردد الألفاظ والأغانى دون أن يعنى بها شيئاً من الأشياء.» (المصدر نفسه:۲۰)

هناک مسألة وهى العلاقة بين درويش عصفور وريم، ولعّل الشيخ عصفور لديه نوع من التعصب مقرونا بالتحبب بالنسبة إلى ريم، ونحن نلتفت ذلک من حركاته وأعماله خلال الرواية. «حتى درويش عصفور، وقد زحف خلفى، ودلف إلى الحجرة وظهر فى عينه القلق...» (المصدر نفسه: ۴۵)

والعجيب هو أن الشيخ يخطف ريم، وهى تذهب معه راضية. وربّما ذهبت ريم معه إلى المستشفى حتى تسأل عن حال المريض قمر الدولة علوان: «فلقد لمحت تحت الجدار على بعد قصبة من الناس، الشيخ عصفور جالساً إلى الأرض وهو مطرق ينكت التراب بطرف عوده وبجواره الفتاة ريم، وقد أسندت رأسها إلى الحائط تعبا وإعياء، أو كآبة وحزنا...» (المصدر نفسه: ۷۸)

«أما درويش عصفور فقد زحف حتى بلغ إلى موضع قدمى الكاتب وجلس مثل كلب ينظر البنت، وفمه مفتوح انبهارا بجمالها.» (المصدر نفسه: ۱۴)

وقد تكون العلاقة بين درويش عصفور وريم فى الرواية، لأنه غضب حينما سمع اقتراح حضرة المامور بأن تنام ريم فى بيته لتكميل التحقيقات حول قضية قمر الدولة:

المسألة الهامة ألتى حرىّ بنا أن نذكر هى أن فى كل الرواية أينما يتكلم الكاتب عن درويش عصفور ذكر معه عوده الأخضر ولكن فى نهاية الرواية وقتئذ سمعوا خبر وفاة ريم، ووصفه الكاتب دون عوده:

«فإذا بنا نرى الشيخ عصفور يجرى فى الطريق عارى الرأس بدون عوده الأخضر، الصبية والغلمان وجمع من الأهالى خلفه وهو يصيح كالمجنون...» (المصدر السابق:۱۷۴)

لعل بين الشيخ عصفور وعوده الأخضر وأيضا حياة ريم، علاقة معنوية وهذه أيضا مسألة مجهولة أخرى لم يتكشف سره فى نهاية الأمر وها هو السؤال من جانب وكيل النيابه وإجابة الشيخ:

«ريم يا سيدنا الشيخ... نفسک ويانا فى مسألة البنت ريم، فهز الرجل رأسه؛ ولوح بعوده وقال متمرنماً:

ايـــش راح ينوبـــک مـــن الشـــيکان ويفيـــدک

ليـــه مـــا حکمتـــش على طيرک وهو فى ايدک...»

(المصدر نفسه: ۱۵۸)

وفى الأخير، إن الشيخ عصفور رجل ذکى ذو إحساس وعالم بما يجرى حوله ودوره هامّ فى الرواية ولاشک أنه يعلم کل أسرار القضية، أو على الأقل قد اطلع على سر الفتاة ويلمح بإشاراته وأشعاره، ولکن لايهتمون به ولکلامه وهذا الأمر يؤدى فى النهاية إلى أنهم لم يعرفوا ولن يعرفوا سر هذه القضية الغامضة وسوف تبقى مجهولة إلى الأبد.

ريم:

ما ملامح شخصية ريم فى روايته يوميات نائب فى الأرياف؟

ريم بنت فى السادسة عشرة من عمرها، شديدة الجمال کأنها دمية شبه الکاتب وجهها الأبيض بالعاج فى وسط أبنوس لباسها أسود: «لم ترعينى، منذ وجودى فى الريف، أجمل منها وجهاً ولا أرشق منها قدا...» (المصدر نفسه: ۲۱)

إن الکاتب يصف جمالها إلى حد، حينما يريد الدخول على الرجال فى دار العمدة وهم جالسون هنا للاستجواب عنها حول حادثه إصابة قمر الدولة علوان، فما إن رآها النائب حتى ارتج عليه فى التحقيق لأول مرة، وعندما رآها کاتب التحقيق سعيد أفندى حملق إليها ولم يعد ألمس ورقته، أما مساعد النيابة فقد أفاق من نومه ونشط وأخذ يرمق الصبية بعينيه الواسعتين والمأمور أيضا کباقى الناظرين.

إنها من أهل المضروب (قمر الدوله علوان) وهى أخت امرأته المرحومة التى ماتت قبل سنتين. وقمر الدولة فى مقام وليها. ولکن قمر الدولة بعد أن أطلق عليه عيار نارى

وتم انتقاله إلى المستشفى، أفاق من غيبوبته ولما سئل عن الضارب فاه بكلمة واحدة ريم.

ولكن كيف يمكن أن يرتكب هذا الجمال جريمة؟ أهى مجرمة؟ يعتقد الكاتب أن الجمال مقترن بالفضيلة:

«ولكن ما بال الفتاة صرفت وذهلت إذ علمت بالجناية أول مرة؟ أهو تصنع وتمثيل؟ لقد خلعت آهتها قلبى خلعا فى تلك الليلة...» (المصدر السابق: ۷۷)

ويؤكد الكاتب فى مكان آخر:

«فإن كان مكر مثل هذه البنية الرقيقة، يجوز على أمثالنا فأحرى بنا أن توضع أمامنا مرابط البقر، لا أن توضع أمامنا نفوس الناس نستطلع مجاهلها ونستكشف أسرارها.» (المصدر نفسه: ۷۸)

يقول الكاتب إن ريم ذهبت مع الشيخ عصفور إلى المستشفى لتسأل عن حال المريض قمر الدولة، وأنها أخذت من الشيخ الأخضر دليلاً ومعيناً، ولاتهرب معه.

يبدو أن شخصية هذه المرأة المعقدة كشخصية الشيخ غامضة، ولكن دورها فى الرواية هامة جدا، وكل الأحداث تدور حولها وأنها فى النهاية ماتت مغروقة، كما أن أخته ماتت مخنوقة، ولم نعرف بعد قراءة الرواية سرها والأسرار الأخرى الموجودة فى هذه الرواية الغامضة.

مأمور المركز

مأمور المركز من الشخصيات المعارضة فى رواية يوميات إنه ذومقدرة سياسية ورئيس رجال البوليس، وشغله الشاغل الاختلاف إلى النادى مع رجال الإدارة وهناك يلعب الطاولة: «فسألت عن المأمور... فقالوا: إنهم لم يروه وإنهم يعجبون لغيابه عن النادى حتى هذه الساعة...»

والمأمور أثناء التحقيق عن القضية المذكورة تعجبه ريم واقترح لمواصلة التحقيق عن القضية بأن تنام فى بيته كما ورد فى الرواية: «هنا صاح المأموركمن وجد الحل السعيد

الموفق: المسألة بسيطة... البنت تنام فى بيتى للصبح...»

والأمر نهاية يكون كذلک ولكن عندما غادرت ريم بيته غداً، لم تعد ولم يرها أحد حتى وجدت جثتها فى الترعة. لم يكن دور المأمور واسعاً فى الرواية، إنه شخصية معارضة للقصة ومعارضته مع وكيل النيابة بطل الرواية، ورجال العدل، وكان دوره ثانوياً ولكن ساعد فى بعض المراحل على تطوير الأحداث.

مساعد النيابة

إنه رجل شاب رقيق الهاشية، حديث العهد بالعمل، ومن الشخصيات المساعدة لهذه الرواية، إنه قدأوصى إلى وكيل النيابة أن يصطحبه فى الوقايع ليكتسب النجدة والمران. إنّه شاب ذكى ولديه قوة الملاحظة وهو على قسط وافر من الذكاء كما قال الكاتب: «فأطرق قليلا ثمّ رفع رأسه وأخبرنى، إنه لاحظ أمرا استوقف تفكيره فى جلسة الجنايات، اولئک لمستشارين ينطقون بادئ بدء الحكم ثم ينصرفون بعد ذلک إلى كتاب الأسباب والمنطق الذى يتصور هو أن يكون الأمر على العكس، ملاحظة قيمة...» (توفيق الحكيم، ۱۹۸۸م: ۱۴۳) على كل حال كان للمساعد دور ثانوى فى رواية يوميات نائب فى الأرياف.

قمر الدولة علوان

إنه فلاح ريفى، قارب الأربعين، وسيم، قسيم، ذوشارب لونه يميل إلى الصفرة، وعندما اجتاز جسر الترعة أطلق عليه عيار نارى وتمّ نقله إلى المستشفى وبعد مدة مات بسبب جراحاته العميقة وليس له دور خاص فى الرواية. ولكن أهميته لدينا هو أن الأحداث تبدأ، بإصابته فقط وفى الواقع هو من الشخصيات الهامشية فى الرواية.

وأخيرا هناک شخصيات لايمثلون دورا جديرا بالذكر فى روايتنا ونحن نكتفى بذكر أسمائهم فقط:

۱. المحضر (قزمان الأفندى) ۲. رئيس القلم الجنائى (عبد المقصود الأفندى) ۳.

كاتب التحقيق (سعيد الأفندى) ۴. فراش المحكمة (الحاج خميس) ۵. ملاحظ النقطة ۶. الباشجاويش عبد النبى ۷. معاون المركز ۸. مدير المركز ۹. القاضى المسرع ۱۰. القاضى الموسوس.

وأيضاً هناک شخصيات يذكر الكاتب انتماءهم المهنى دون أسماءهم كرجال البوليس ورجال العدل و...

الحدث

هو حدث واحد أو جملة أحداث متشابكة مترابطة يسوقها الكاتب بفنية عالية وصولاً بها إلى هدفه أو إلى فكرته التى يريد أن يضعها فيعرفها القارئ. (جمع من المؤلفين، لاتا، ج۲: ۳۶۵)

فى هذه الرواية أحداث كثيرة ولكن فى البداية نحن نقوم بذكر الأحداث الرئيسية التى لها دور واسع فى هذه الرواية، وفى النهاية سنتكلم عن الأحداث الأخرى الثانوية التى ليس لها دور خاص فى الرواية.

الأحداث الرئيسية فى رواية يوميات نائب فى الأرياف:

أ: إطلاق عيار نارى على قمر الدولة علوان

أما الحادثة الأصلية فهى إطلاق النار على قمر الدولة علوان فى إحدى مزارع قصب:

«الليلة؛ الساعة ۸ مساء، بينما كان المدعو قمر الدولة علوان ماشياً على الجسر بالقرب من دايرة الناحية أطلق عليه عيار نارى من مزرعة قصب والفاعل المجهول وبسؤال المصاب لم يعط منطقاً وحالته سيئة.» (المصدر السابق: ۶)

ب: إختفاء ريم من يد رجال البوليس

ريم هى أخت قمر الدولة المرحومة، وجىء بها إلى دار النيابة للاستجواب عنها حول الحادثة وهى تنام فى بيت مأمور المركز، لاستكمال مراحل التحقيق ولكنها هربت مع

الشيخ عصفور واختفت من يد رجال البوليس، وهنا بدأت أزمة الرواية لأنها هى الشاهدة الوحيدة لهذه القضية الغامضة.

ج: إرسال بلاغ مجهول من النائب العمومى

هى أن زوجة المصاب قمر الدولة، ماتت مخنوقة قبل سنتين وتستر عليها حلاق الصحة من أجل الرشوة وأجرى دفنها بدون علم الحكومة وبعد فحص جثة زوجة قمر الدولة علوان، ينكشف الأمر بأن ما جاء فى البلاغ حقيقى ودليله الناطق على حدوث الجريمة أن العظم اللامى فى العنق مكسورة، وهنا تشتد أزمة الرواية وتصل إلى نهايتها لأن القضية كلما تمضى إلى الأمام تزداد مجهولاتها.

د: وفاة قمر الدولة علوان

وبعد فترة قليلة جاءت إشارة من المستشفى الأميرى بوفاة قمر الدولة علوان دون أن يتكلم أبداً ولايعرف منه أسرار القضية.

هـ: وفاة ريم

وأخيرا جاءت بعد أيام إشارة تليفونية إلى دار النيابة بوفاة ريم فى الرياح القبلى فى البلد. ولن تحلل هذه القضية الغامضة إلى الأبد، وكتبت على قضية قمر الدولة علوان، تحفظ القضية لعدم معرفة الفاعل.

هذه الأحداث التى ذكرناها، لها دور واسع فى الرواية ولكن هناك بعض الأحداث الثانوية التى نذكرها باختصار للاطلاع فحسب.

الأحداث الثانوية فى رواية يوميات نائب فى الأرياف

أ: حادثة عضة عجوز على إصبع شيخ حسن عمارة... وهى جدال بين أهل الزوج والزوجة فى دفع المهر.

ب: حادثة شجار بالهروات وقع بين والد ست ابوها، وبين أهل الزوج السيد حريشة، فلقد تمّ الزواج بينهم آخر الأمر.

ج: حادثة سقوط كيس كبير بمختلف الملابس والأحذية من السيارة التى تجتاز على

جسر الترعة فى الريف.

د: وقوع حادثة التسمم فى دائرة المركز، فهى امرأة تناولت من مطلقها فطيرة، فظهرت عليها الإعراض وهى تتهمه بتسميمها للتخلص من النفقه الشرعية.

هـ: حادثة سرقة وابورغازى بناره أمام حانوت فى القرية.

و: حادثة شجار بين القاضى الشرعى والأجزجى.

ز: الحوادث التى ترتبط بإعطاء الأصوات والانتخابات فى الأرياف.

وأخيراً نذكر موضوعا، وهو أن كل الحوادث التى شرحنا فى هذا المقال حقيقى، لأنها مستمدة من واقع حياة الكاتب وأيضاً كل هذه الرواية حقيقية لأنها يوميات الكاتب الفنان توفيق الحكيم.

الحوار

يعد الحوار من أهم عناصر الفن القصصى، وفى الواقع إن الرواية التى ليس فيها الحوار لاتعد رواية، لأنها واقع حياة الناس ولايمكن أن نتكلم عن حياة الناس ووقائعهم دون الإشاره إلى المحاورات التى تجرى بينهم. ولا شک أن الكاتب لايستطيع أن يكتب رواية كاملة وجيدة دون استخدام الحوار فيها لأنه من العناصر الرئيسة فى كتابة القصة.

وإذا دققنا فى هذه الرواية نرى أن للحوار دوراً واسعاً، وهنا نذكر بعض المحاورات الموجودة فى هذه الرواية كنماذج فنية دلالة على التزام الكاتب بهذا الأسلوب ولكى يبيّن لنا مكانة هذا العمل القصصى فى رواية يوميات:

«يا قمر الدولة... من ضربک؟

فلم يجب... فأعدت السوال ففتح شفتيه ولم يقل شيئا... فألححت عليه فبذل جهداً ظاهراً وقال كلمة واحدة:

– ريم!

فدهشت قليلاً والتفتّ يمنة ويسرة، فوجهت المأمور وسكرتير التحقيق شأنها شأنى فى الاهتمام بالأمر، والعجب له فنظرت فى وجه المصاب وقلت:

– وضح غرضک يا قمر!

فلم يجب.

– قصدک أن ريم هی نفسها؟...

فلم يبد حراکا...

– يا قمر، يا علوان، تکلم... لا بد أنک تتکلم... کلمة واحدة الضارب!... من الضارب؟...

ولکننا نطلب المستحيل... فقد أغمض عينيه، وقد تفصد جبينه عرقاً، فجذبنی الحکيم باشی من يدی بعيداً وقال:

– کفاية!...

فنظرت إلی المأمور يأسا:

– کفاية؟!...

وهل ظفرنا نحن بشیء؟... لقد کان موقفنا عند دخولنا أوضح منه الآن... إنها کلمة لفظها هذا الفم الجاف بعد جهد، ليته لم يلفظها...» (توفيق الحکيم، ١٩٨٨م: ٥٨)

هذا المثال، محاورة بين وکيل النيابة وقمر الدولة علوان المصاب فی المستشفی الأميری، بعد أن أفاق من غيبوبته وبعد سماحة الطبيب للاستجواب عنه، وکما نری فی المثال المذکور بأن الحوار هام جداً فی بناء القصة وحبکتها لأنه يؤدّی إلی تفاقم أزمة الرواية.

ونشاهد فی بعض الأحيان بأن الحوار لايکون له دوٌر ظاهریٌ بل يرتبط ارتباطا معنويا بالأحداث والشخصيات، کما نری فی النموذج التالی:

«– بلغک يا حضرة المأمور أن أحد المحضرين ضربوه وحبسوه أثناء تأدية وظيفة؟

– فأجاب من فوره:

– ما عنديش خبر:

– حصل تبليغ للمرکز...

– لو كنا حصل كنا ظبطنا لها واقعة، وعملنا قضية.

– بالتاكيد...

أطرقت قليلاً وفكرّ المأمور لحظة ثم قال:

– حد بلغ سعادتک بشی؟

– لو كان حد بلغی كنت فی الحال باشرت التحقيق...

– مؤكد؟

– المسألة يظهر أنها مجرد إشاعة...» (المصدر نفسه: ١٥٧)

وهذا الحوار يجری بين وكيل النيابة ومأمور المركز، وهما من الشخصيات الأساسية والمعارضة فی الرواية وفی هذا النموذج لم نشاهد ارتباطاً ظاهرياً فی شكل الرواية، ولكنه يرتبط بمضمون الرواية؛ ومر اصطدام العقليتين، المأمور والوكيل.

فی الواقع إن هذا الحوار لايرتبط بأحداث الرواية ولكن يوضح للقارئ، العلاقة ما بين الوكيل والمأمور فی رواية يوميات نائب فی الأرياف.ومن صفات الحوار الناجح من الناحية الفنية هو أن تكون لغته لغة الشخصيات التی يجری الكاتب الحوار بينهما. وإليک نموذجا قد حاول الكاتب أن يأتی بالألفاظ التی يستخدمها المتحاورون فی محاوراتهم:

«ولم أترک لها مجالاً لثرثرة... فقد انتهرتها:

ـ كلمة ورد غطاها يا ولية... من فی الحاضرين الخاطب؟

فدنت من أقرب الفتيان إليها، ونظرت إليه بعينها العمشاء نظرة العرضحا لجی الأضبش إلى عريضة يرفعها فی يده حتى تمس أنفه وقالت فی صوت خافت يريد ألايصل إلى مسامعی...

– أنت يا أدلعدی مش اسمک حسين؟

فأدركت فی الحال مبلغ علم المرأة بما انتدبت لأجله وقلت لها فی شدة:

– كل الجدعان اللی قد امک يا وليه اسمهم حسين... قطعية لفظتها المرآة فی صوت الواقع فی حيرة من أمره ثم اتجهت إلى التالی وسألته:

– أنت مين يا جدع أنت؟

فأجابها الرجل فى صوت هادئ:

– من امبابة يا ستى!

فقالت على الفور فى لهجة الجد:

– دى بلد الحمير يا جدعان... دا كان مرة أدلعدى جزرى اشترى منها حمار... .

فلم أتمالك أن صحت:

– اخرجى يا قرشانة يا وحشية يا قليلة الحيا... ضيعت وقتنا نهار بحاله... إخص على دى شهود...» (المصدر السابق: ١٣٩)

يجرى الحوار السابق بين وكيل النيابة وامرأة تدعى أنها تعرف الخاطب، ونشاهد أن الكاتب قد أتى بنفس الكلمات والألفاظ التى خرجت من فمها باللهجة العامية. ونلاحظ مستوى هذه اللغة، فهى بسيطة وسهلة لمن يقرأها لأن اللهجة العامية فى الحقيقة لغة الناس فى كل مكان.وعلى كل حال دور الحوار هام فى رواية يوميات نائب فى الأرياف، ويتبادل فيه الكلام بين الأشخاص المختلفين من الفئات المختلفة، فتسير الرواية إلى الأمام أو تحلل الشخصيات.

النجوى أو المونولوج الداخلى

النجوى هى صوت داخلىّ، لايسمعه إلا صاحبه ولها دور كبير فى الرواية، وفى الحقيقة إن الكاتب يستطيع أن ينقل الكثير من انفعالات الشخصيات ونياتهم وآمالهم إلى القارئ بوسيلة النجوى الداخلية... ويلزم فى لغة المناجاة كما فى غيرها، الخفة والسهولة والعذوبة.

والمونولوج هو الأداة الأكثر اتساعاً بعد السرد، فكان هو وسيلة الكاتب أن يعود إلى بداية الرواية أو إلى الأحداث التى جرت قبل حلول الأزمة.

«رأيت أن الطريق الوحيد بعد ذلك أن أبحث عن ذلك الخاطب الذى كان قد تقدم البنت ريم... ولكن كيف نستدل عليه ونحن لا نعرف حتى اسمه!... فلنطلب إذن إلى

المركز أن يإتى إلينا بأحد الجيران لعله يعرف الخاطب... وليكن الجار امرأة فإن المرأة بطبعها فضولية ثرثارة... فما من جارة لاتعرف أسماء الخاطبين والمخطوبات فى الحارة ولكن هل أستطيع الآن أكلف المركز بإحضار شاهد أو بالبحث عن مجرم؟» (المصدر السابق: ١٣١)

فى هذه النجاوى نحن نعرف ما سيفعله الكاتب، وتمضى القصة فى مسيرتها إلى الأمام ومن ذلک النوع تصميم وكيل النيابة الذهاب إلى منزل مأمور المركز الذى كانت البنت ريم فى بيته: «فجأة خطر لى أن ارتدى ثيابى وأن أنزل الطريق وأدور حول منزل المأمور... وما هذا الجنون...؟ أنا أفعل ذلک؟ وإذا ضبطنى خفير الدرک؟ إنه قد يعرف شخصى فيعتذر، ولكن سيخبر الناس ويشيع الخبر وتكون فظيعة... ولا مفر إذن من انتظار الصباح وما يأتى به...

على أن الله لطف بى آخر الأمر فأرسل إلى إشارة تليفونية، طالعتها فى الحال، فإذا هى واقعة تافهة مما لانقوم لمثلها...» (المصدر نفسه: ١١٢)

وبالنجاوى أيضاً تتكشف مستوى بعض الشخصيات من حيث عقيدتهم وما لديهم من قوة الملاحظة والتفكر وتفترق النجاوى الداخلية بين الأشخاص فى الرواية متناسباً لعقليتهم ودرجة حضارتهم.وإليک هذه النجوى بلسان وكيل النيابة الذى يبين لنا قوة ملاحظته ومدى تفكره فى الحياة:

«يخيل إلى أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا فيها من رموز... فهى لاتعدو فى نظرنا قطع الأخشاب وعيدان الحطب وقوالب الطين والآجر... إنها أشياء تتداولها أيدينا فى عملنا اليومى... لقد انفصل عنها ذلک الرمز الذى هو كل قوتها... نعم وماذا يبقى من كل تلک الأشياء العظيمة المقدسة التى لها فى حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلک الرمز، أيبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادى مجرد وعظم لايساوى شيئاً ولايعنى شيئاً... ما مصير البشرية وما قيمتها لوذهب عنها الرمز... الرمز هو فى ذاته كائن لا وجود له... هو لاشئ... وهو مع ذلک كل شئ فى حياتنا الآدمية هذا اللاشئ الذى نشيد عليه حياتنا هو كل ما نملک وسمو نختال به ونمتاز على غيرنا

من المخلوقات... هنا كل الفرق بين الحيوانات العليا والحيوانات الدنيا...» (المصدر نفسه: ۱۳۱)

أما الموضوع الذى يليق بنا أن نذكره فهو إن كل هذه النجاوى التى موجودة فى الرواية تجرى على لسان وكيل النيابة فقط، لأنه هو الكاتب وبطل الرواية وهو يتكلم فى الرواية كما ذكرنا سابقا بأن هذه الرواية على طريقة المذكرات اليومية التى يحكى الكاتب ما حدث له:

«فكرت ملياً فى أمر ذلک الخطاب من ترى يكون مرسله المجهول؟... الأسلوب ينم عن أن صاحبه أزهرى فسد... هذه الآية القرآنية وهذا التوزيع لايصدران إلا عن هذا الصنف الذى يستقل علمه القليل وجهل الناس المطبق فى الريف، فيعيش على تحرير البلاغات المأجورة وبذر الشقاق بين الأسر والأفراد... ولكن فى هذا الخطاب على أى حال وقائع تسترعى التحقيق... ولو صح ما جاء فيه من أن زوجة قمر الدولة قتلت، لخرجنا من الأمر بجناية تمخضت عن جناية! لا فائدة الآن البحث عن صاحب الخطاب بقدر ما يهمنا التأكد من صحة الاتهام...» (المصدر السابق: ۱۰۳)

الوصف

الوصف أداة من أدوات الكاتب فى بناء القصة يصور البيئة التى تجرى فيها الأحداث، ويرسم شكل الشخصية من الخارج، وبه قد يرسم صورة للنفس، نفس الشخصية من الداخل. ما هو الدور الذى أداه الوصف فى رواية يوميات نائب فى الأرياف؟ لا بد من الوصف فى الرواية لأنه من الوسائل التعبيرية الرئيسة ونستطيع أن نستشف هذا الفن القصصى فى روايتنا من زوايا مختلفة نذكرها باختصار:

إن الكاتب قد استفاد من الوصف فى روايته عندئذ يريد أن يقدّم إلينا الشخصيات عن طريق الوصف: «وقد وصفنا الوجه خير وصف؛ هو رجل قارب الأربعين وسيم قسيم، تلک الوسامة الريفية بما فيها من رجولة وصحة وقوة. ولم يفتنا ذكر وشم العصفور المرسوم فى أعلى صدغه ولا لون شاربه الضارب إلى الصفرة والثياب أحصيناها من

الدفية والجلباب الغزلى، وكيس النقود الذى لم يمس إلى السروال البفتة الأبيض ذى التكة الحمراء. نعم لم ننس تكة اللباس ونوع نسيجها، فإن ذكر التفاصيل دليل على الدقة والعناية...» (المصدر نفسه: ١٣)

هذه العبارة وصف لقمر الدولة علوان المصاب من الناحية الخارجية، فى مزارع قصب بعد أن أطلق عليه عيار نارى ووكيل النيابة قد وصفه لتكميل المحضر وصفاً دقيقاً مع ذكر التفاصيل.ونرى فى مكان آخر فى الرواية أن توفيق الحكيم قد استفاد من هذا الفن لتوصيف البيئة خلال الرواية: هنا نذكر نموذجين من هذا والعبارة التالية هى وصف مخزن النيابة من الأماكن الموجودة فى الرواية: «وعرجت مخزن النيابة فى طريقى أفتشه بالمرة، وهو عبارة من حجرة تشبه دكان ألف صنف، فيها من أصناف البنادق والعذارات الريفية والسكاكين والشراشر والمناجل والفووس والبلط والنبابيت والهروات واللبلد والبلغ والجلابيب الملطخة بالدم والطين والصدارى المثقوبة بالرش والبارود، كل عليه رقمه وتاريخ ضبطه ورقم القضية التى ضبط على ذمتها... وعندى أن نظرة واحدة تلقى فى مخزن نيابة أى بلد تدل فى الحال على لون هذا البلد وعقيلة ودرجة حضارته...» (المصدر نفسه: ١٤٦) وإليک فى هذا المجال نموذجاً آخر قديصف الكاتب دار العمدة فى الريف: «وجلسنا فى المنظرة على فرش من قطيفة، ذهب وبرها ولونها، ووضع الكاتب أوراقه على خوان أعرج، تعلوه رخامة مسكورة، ونشر المحضر تحت مصباح كبير له دوى وطنين قد جمع حوله هوام الليل، وصحت أطلب الشهود. فصاح المأمور لصياحى:

– اجمع الشهود يا حضرة المعاون.

وارتمى على مقعد رحب فى ركن الحجرة ارتماءة أدركت معها أن ليس بعدها غير نعاس غطيط، وجلس مساعدى على مقربة منى برمق ما يجرى بعيون فاترة، تنم عن كسل بدأ يداعبها مداعبة النسيم الأوراق...» (المصدر نفسه: ١٤٦)

أما لغة الوصف فى هذه الرواية، فهى لغة سهلة واضحة بذلک تجمع بين السهولة والبساطة بما يناسب الأحداث والشخصيات كما قرأنا فى الأمثلة السابقة الذكر. والنموذج

التالى الذى يصف توفيق الحكيم القلم وصفاً جميلاً حيث يقول: إن القلم لنعمة لأمثالنا ممن كتبت عليهم الوحدة، ولكن القلم كالجواد ينطلق أحيانا من تلقاء نفسه كالطائر المرح، وأحيانا يحزن ويثبت على قدميه ويأبى أن يتقدم، كأن فى طريقه أفعى رافعة الرأس، وهو الساعة يهتز فى يدى ويرقص ولايطبعنى كأن شيئاً يخفيه أو يقصيه عن مروج الأحلام...

المصادر والمراجع

البحراوى، سيد. ١٩٩٦م. *محتوى الشكل فى الرواية العربية*. النصوص المصرية الأولى. القاهرة: الهيئة المصرية العامّة للكتابة.

جمع من الؤلفين. لاتا. *المفيد فى الأدب العربى*. ج٢. لبنان: دار الملايين.

حقّى، يحيى. ١٩٨٦م. *فجر القصة المصرية*. القاهرة: المنبة الثقافية المصرية العامّة للكتاب.

الحكيم، توفيق. ١٩٨٨م. *يومّيات نائب فى الأرياف*. القاهر: مكتبة مصر.

عبد الغنى، المصطفى. لاتا. *الاتجاه القومى فى الرواية*. بيروت: عالم المعرفة.

ميرصادقى، جمال. ١٣٨٥ش. *عناصر داستان*. الطبعة الخامسة. تهران: سخن.

ميرصادقى،جمال وميمنت. ١٣٧٧ش. *واژه نامه هنر داستانى*. تهران: مهناز.

هيكل، محمد حسن. لاتا. *ثورة الأدب*. مصر: دار المعارف.

يونسى، إبراهيم. ١٣٦٩ش. *هنر داستان نويسى*. تهران: نگاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الخصائص الفنية لشعر ابن نباتة الشاكى

حامد صدقى*
رحمت اله حيدرى منش**

الملخص

يعدّ ابن نباتة المصرى من أشهر شعراء العصر المملوكى، ويمكن القول بأنّه شكا فى شعره من قضايا مختلفة أكثر بالنسبة إلى معاصريه. فتناول فى شعره الشاكى موضوعات مثل الدهر، والموت، والفراق، والفقر، والشيب، والأمراض الشائعة فى بيئته. ولكن المهمّ الذى ترتكز عليه هذه المقالة هو التفات ابن نباتة إلى خصائص فنية قد ساعدته فى بيان شكواه وفى التعبير الأدقّ عن آلامه النفسية.

من أهمّ هذه الخصائص، يمكننا الإشارة إلى استخدام الشاعر للمفردات، والتراكيب، والأساليب، والمعجم الإيقاعى الملائم مع جو الشكوى الحزين.

الكلمات الدليلية: الشكوى، الخصائص الفنّية، المعجم الشعرى، التراكيب، الأسلوب، المعجم الإيقاعى، ابن نباتة.

*. أستاذ بجامعة تربيت معلم فى طهران.
**. خريج جامعة تربيت معلم فى طهران.
sedqi_1324@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١٤هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/٢١هـ. ش

المقدمة

اللغـة الشـعرية وعاء، وإطار محفوف بالدقة، يشـتمل على علاقـات خاصة، تتميز بالترابط القوى ّفى جلب المترادفات، وانتقاء المواد وتوظيفها، ومستوى الكلمات مصحوبة بدلالاتها الوضعية. والعمل الشعرى فى حقيقته تأليف بين اللّغة باعتبارها أصواتا وصورا وتكليفـا بما تعالج، وتناغما مع نبضة القلـب، بالإضافة إلى كونها فى المقام الأوّل فكرا وبالتالى كشفا لأمر لا بد ّمنه. (بدوى، ١٩٤٨م: ٥)

والمادّة الشعرية التى تستند عليها هذه الدراسة، مادّة الشكوى التى شعر بها ابن نباتة، والحمولة التى كان يحشـو بها مضامينه، والخطاب الذى يبثه فى ديوانه، مناجيا بالصور الحزينة ومستجيبا لنداءات الذات المُتعَبة.

«إذ كان التعبير الشـعرى يجسّـم التجربة النفسية للشـاعر على هيئة معينة تنمّ عن أسـلوبه وطريقه فى التعامل مع العربية ومتنها، فليـس عليه إلا أن يحقّق مفهوم الصدق الفنىّ، حتّى يمكن للمتذوّق لشـعره أن يشاطره انفعالاته وتخيلاته، وحتّى يتشاركان فى الغاية بالمتعة الفنية، ولايشترط فى المتذوّق، مادام قد أحس بالشاعر، وتمتّع روحيا، أن يكابد تفهّم الشعر فهما منطقيا أو دقيقا مبرّرا، إذ إنّ طبيعة الشعر الإيهام والإيحاء والرمز، لا الإفصاح والتعيين.إنّه فنّ غامض تُدثِّره غمامات وسـحب، وإنّما حسـب المتذوِّق أن يستشعر معانيه وموسيقاه، ويعتصر منه المتعة الروحية.» (درديرى، ١٩٨٣م: ١٧٣)

ولعلّ ما يميز شعرَ الشكوى عند ابن نباتة المصرى، هو تلك اللغة التى تتّسم بالجزالة، والفخامة والعبارة التى تمتلىء بالدّلالة على ما صنعت من أجله، فتكون فى مكانها الذى يشى بالقوة اللفظية. ورغم ما يحز من عنف الشكوى، ومرارة الألم لم يشغل شاعرنا عن اختيار لغته، وانتخاب معجمه، واصطفاء أسـاليبه، بحيث لم يثنيه الجو القلق المتوتّر من تأليف لفظه، وبراعة معناه. وهذا يسـوقنا إلى دراسة ومراجعة هذا الشعر، ومدى مطابقته لما ذكر، من خلال خصائصه الفنية مثل:

١. المعجم الشعرى

إنّ مــن أعمق ما يميز شــاعرا عن آخر ذلک الإحســاس اللفظــى، الذى يتّصف به الشــعراء عامة، ويعطى شــعرهم صبغة تميّزه عن الكلام العادى.ونظرية المعجم الشعرى للشــاعر: هى «نوع اللغة المناسبة للشعر والرّخص المسموح بها، ومعجم كاتب أو أديب مجموعة من الألفاظ التى تشــيع فى قلمه ويســتعملها فى التعبير عن أفكاره، والمعروف أنّ ثروة كلّ كاتب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية، حسب ثقافة كلّ منهما والمناهل التى استقيا منها وسائل الإبانة.» (التونجى، ١٩٩٢م: ٥٥)

«واللّغة الشــعرية تتّســم بالتواتر المســتمرّ بين القديم والجديد، والثابت والمتغير من طرائق الألفاظ وقوالب الصياغة. ممّا يضع أمام الشاعر خيارات شتّى من أعراف اللسان، ودلالــة الكلمــة. وهو أمام هذا الحصــاد المعرفى والمذخور اللفظــى تعامل وفق ذائقته وإحساســه، ويعكس وعيه الشــعرى، وخاصّة أمام العرض الّذى هو بصدده.» (طه بدر، لاتا: ١٣٠)

فقد كان ابن نباتة، على حظّ كبير من الثقافة اللغوية، وعالما بغريبها ومأنوســها، كما كان متضلعا من الألفاظ المســتحدثة والتراكيب المولدة التى عرفها أبناء عصره.وتتّســم ألفاظه بالرقّة والجزالة وحسن السبک، وها هو يقول مصرحا:

كانَــتْ لِلفظــى رِقَّــةٌ ضَنَّ الزَّمانُ بما اسْتَحَقّت
فَصَرَفْتُهــا عَــنْ قُدْرَتــى وقَطَعْتُها مِــنْ حَيثُ رَقَّت

(ابن نباتة، لاتا: ٣١٦)

«هو إذا معروف ومشــهور بين أبناء عصره بالرقّــة والدقّة، والعذوبة والحلاوة، وهذه النعوت الأربعة هى ما اصطلح على تسميتها بالانسجام النباتى.» (باشا، لاتا: ٤٥٠)

ومعجم ابن نباتة فى شــعره الشاكى، يشى ويفيض بألفاظ التعب والأسف والشكوى، وتدور فيه ألفاظ كثيرة، منها: (البين – الشــكوى – الأســى – السهاد – البعاد – البكاء – الزمان – الصبابة – الدمع – النأى – الهجر – الشــوق – الشــيب – الفقر – الهموم – الأنكاد – الدهر – الأيام– اللّيالى – الشــجن – اللهف – الجفا – الضنى – الفراق –

الحزن – الآه – الرّدى- الموت – السقام – الجرح – الطّاعون – الزّكام – الجزع.)

هــذه الألفاظ ونظائرهــا تعطى صورة جلية واضحة عن تدفّــق الألم والحزن وعمق الشــكوى، بغض النظر عن ســياقها فى الكلام، فشــعر ابن نباتة طافح بهذه الألفاظ ممّا ترسم للقارىء صورة نفسه الأليمة المكتئبة فى سياق قصائده ومقطوعاته الشاكية، ومنها كلمة اللهف، والتى تعطى معنى التحســر والحزن إثر فقد عزيز أو حبيب للإنسان، وذلك مثل قول الشاعر:

فلهفــى على دنيا العفــاة تنكّرت ولهفــى على ربع الســماحة اقفرا
ولهفى على بيت الســعادة والتقى ولهفى على حى القــراءة والقِرى

(ابن نباتة، لاتا: ٢٢٤)

نــراه يكرّر لفظــة اللهف، أربع مرات وهو يرثى القاضى تــاج الدين ابن الزيات، كما يكرّرها عشــر مرّات فى مطالع أبيات قصيدة يرثى فيها الملك المؤيد. يكثر الشاعر من اســتعمال هذه الكلمة ممّا يبلغ استعماله لها إحدى عشــرة مرّة فى شعره الشاكى، ولعلّ التكرار فى ألفاظ أبرز ظاهرة ميزتها، وليس ذلک يراجع ضعف الأســلوب وإنما هو فى الواقع يرجع إلى نفسية الشاعر المفجوعة.

ويكرّر كلمة صبّ، إلى جانب كلمات مثل الأحباب، البعد، القرب، الدمع، ممّا يصوّر حاله الحزينة إثر فراقه عن الوطن، فيقول:

صَــبٌّ إلــى أحبابه ما سَــلا بِــاللهِ فــى بُعْــدٍ ولاقُــرْبِ
صَــبٌّ عليــهِ الدَّمــعُ هَتّانــهُ فيــا لَــهُ صَــبّ علــى صَبِّ

(المصدرنفسه: ٥٨)

ومن ميزات معجم ابن نباتة الشعرى، اختياره لمفردات ترسم تلک المعاناة التى أرقّت الشاعر، وذلک نراه حيث يصيح شاكيا فقره:

لَقَــدْ أصبَحْتُ ذا عُمْــرٍ عَجْيب أقَضّــى فيــهِ بالأَنْكــادِ وَقْتــي
مِــنَ الأولادِ خَمــسٌ، حَولَ أمٍّ فَوا حَرْبــاهُ مِنْ خَمْسٍ وسِــتِّ

(المصدرنفسه: ٨٠)

«فاســتخدم الشاعر لصيغة أقضّی المشــدّدة، تعطی لنا طبيعة قضاء الشاعر للأوقات وهی طبيعة اضطرارية، فقد كان يقضيها علی مضض. وكذلک صيغة الجمع فی بالأنكاد، التــی تظلل أوقاته كلّها باللون الأســود، ثم اســتخدام فوا حرباه، ممّــا يزيد اللون ظلمة وقتامة أكثر.» (أنس، ١٤٣٠ق: ٢٢٣)

ومن روائع اختياره، استخدام لفظ ميت، بدلا من ميت، التی تعنی الموت الفعلی بسبب الفقر. (نفس المصدر: ٢٢٩)

يا صاحبَ الســرِّ وفــی ذكره لِلْمِسْــکِ سِــرٌّ غَيــرُ مَكْتــومِ
عَطْفَاً علی مِيتٍ مِــنَ الفَقْرِ قَد أصبــح فــی حالــة مرحــوم

(ابن نباتة، لاتا: ٤٥٧)

ويتجاوز الشاعر فرديته فيوسع الدائرة؛ رغبة فی الاستشفاء وتخفيفا من الآلام، فنراه يتّكــئ علی مفردات الطبيعة ويقيم حوارا معها، ممثلة فی الناعورة، والقضيب، والحمامة. يقول:

وناعورةٍ كانَــتْ قَضيبَاً فَأصبحتْ إلی القَضْبِ شَوقًا كالحَمامَةِ تَسْجَعُ
شَــكوتُ لَها ضَرَّ الغَــرامِ وحالُها كَحالــی بُكــاءً أو حنينــاً يرجِعُ

(ابن نباتة، لاتا: ٣١٥)

ومثل ذلک قوله:

شَكوتُ إلی سَــفْحِ النَّقا طولَ نَأيكُمْ وسَــفْحُ النَّقــا بَالنَّــأیِ مِثْلی مُــرَوَّعُ
ولا بُدَّ مِنْ شَــكوی إلــی ذِی مُروءةٍ يواســيکَ أو يسَــلِّيکَ أو يتَوَجَّــعُ

(المصدر نفسه: ٢٩٥)

لايكتفی الشــاعر بهذا النوع فی اختيار المفردات، بل يختار مفردته حتّی من خلال نوعية الحروف وجوّها فی إعطاء صورة نفسه الحزينة، فنراه يعتمد علی اختيار الأصوات الرخوة أو الاحتكاكية مثل السين، والصاد، وذلک مثل قوله:

ســلام علی عهد الصبابــة والصبا ســلام بعيد الدار لا غرو إن صبا

(المصدر نفسه: ٤٩)

وأيضا يعتمد على اختيــار الأصوات الانفجارية، مثل الباء، إلى جانب تكراره للفظة الصبّ، ممّا يصوّر حزنه وغضبه النفسى الناتجين عن البعاد، فيقول:

صَــبٌّ إلــى أحبابه ما سَــلا   بِــاللهِ فــى بُعْــدٍ ولا قُــرْبِ
صَــبٌّ عليــهِ الدَّمــعُ هَتّانــهُ   فيــا لَــهُ صَــبّ علــى صَبِّ

(المصدر نفسه: ٥٨)

فكرّر الشــاعر حرف الباء الانفجارية تســع مرّات، كما كرّر لفظة الصبّ أربع مرات، وليس هذا التكرار إلا لترسيم جو الحزن والغضب.

وهكذا وجدنا ابن نباتة يوائم بين المفردات خدمة لشــعره الشاكى، فاستطاع أن يعبّر خلال هذا الاستخدام، ما يعتمل فى نوازع نفسه وهواجس ألمه تعبيرا حيا صادقا، ويرسم واقع حاله الحزين.

٢. التراكيب

قد عُنى ابن نباتة بخصائص شتّى لتراكيبه فى شعره الشاكى، فإنّه يعتقد بدور التراكيب الهامّة فى السياق الشعرى ولتكميل رسالة الشاعر، يحاول أنْ يختار من التراكيب ما تردّ إلى لغة شعره تلك الحياة الّتى كانت عليها. ومن أهمّ خصائص شعره الشاكى:

٢. ١. الاستفهام:

ومن هذا السياق استطاع الشاعر أن يصوّر حزنه ويعبّر عن همومه، إذ نراه يكثر من الاستفهام، فى شعره الشاكى، وخاصة فى شكوى الفراق، ومن ذلك قوله:

وهَــلْ إلى أرضِ مصرَ زَورةٌ لِشَــجٍ   بِســائِلٍ مِنْ دُمُوعِ الشّــوقِ مِلْحاحِ
وهَــلْ أباكِرُ بَحْــر النِّيلِ مُنْشَــرِحاً   فأشْــرَب الحُلْو مِنْ أكْــوابِ مَلّاحِ

(المصدر نفسه: ١٠٦)

وأيضا قوله:

أيــنَ سِــهامُ العَيشِ مَقســومةً   وأيــنَ فــى الأَلْفاظِ تَســهيمى
وأيــنَ أوطــانُ الغِنــى والهَنــا   وأيــنَ إقدامــى وتَقْديمــى

وأيــن لا أين بلى أشــرقت　　　نجوم ســعدى قبل تنجيمى

(المصدر نفسه: ۴۵۵)

ومن استفهاماته بكيف، والتى تعنى دوام الاستفهام، قوله فى شكوى موت زوجته:

وكيف أعانى سَــجْعَةً أو قَرينةً　　　وقد فَقَدْتُ مِنّــى أجَلَّ القَرائِنِ

(المصدر نفسه: ۵۱۶)

۲. ۲. **النفى والاستدراک**، منها قوله فى شكوى صدود الحبيب:

خَضَبْتُ مَشــيبى بِالدُّموعِ فَما بِه　　　ولكِــنْ بِقَلْبــى لِلْهُمــومِ نُصُــولُ

(المصدر نفسه: ۴۱۸)

۳. ۲. **التمنّى**:

يقول الشاعر متمنيا، فى شكوى الصديق:

كَمْ أقاســى مِنَ الغَــرامِ وأخفى　　　عَــن وُشــاتى صَبابَــةً وغَليــلا

آه يــا وَيلَتــى ويــا لَيــتَ أنّى　　　كنــتُ لَــمْ أتّخِــذْ فُلانَــا خَليلا

(المصدر نفسه: ۵۶۰)

وأيضا يقول فى شكوى الصدود:

ليتَ شِــعرى أهكذا كلُّ صَبٍّ　　　أم كــذا حالُ حَظّى المَقْســومِ

(المصدر نفسه: ۴۴۷)

فالشــاعر لايجد لطلب المحال شــيئا إلّا التمنّى بليت، وليت كمــا نعلم تتعلّق بطلب المستحيل غالبا.

۴. ۲. **استخدام الجمل القصيرة**، مثل قوله:

أشــكو لِفَضلِــک حرفَةً　　　مــا لــى بِهــا مُسْــتَمْتَعُ

أحوالــى معلــوم تســو　　　ءُ وصاحِــبٌ لاينْفَــعُ

(المصدر نفسه: ۳۱۹)

أو قوله:

رِجْلــى وحالى لِغَيــرِ نافعٍ　　　أصبــحَ هــذا لِــذا يخالِفُ

الرِّجْلُ طـولَ النَّهارِ تَمْشـى   والحالُ طـولَ النّهـارِ واقِفُ

(المصدر نفسه: ۳۳۵)

فالشاعر يستخدم هذه الجمل القصيرة ويصوغها من مجزوء البحور الشعرية، لكى يعبّر عن نفسه المتألّمة ويساير شعره لضيق صدره المُعنّى وكأنّ الشكوى هى التى تتكلّم.

۵. ۲. المحاورة مع النفس:

تتدفّق التراكيب عندما تمتزج الشـكوى باليأس أو بالغضـب، فيتحوّل الخطاب إلى المحاورة مع النفس، فيقول:

أقـولُ لِقلبى العانـى تَصَبَّرْ   وإنْ بَعُدَ المُساعِدُ والحَبيبُ
عسى الهَمُّ الّذى أمْسَيتُ فيهِ   يكـونُ وَراءَهُ فَـرَجٌ قَريبُ

(المصدر نفسه: ۶۱)

وأيضا قوله فى شكوى الزمان:

يا ابـن نباتة جـارَ الزمانُ   وزُلت وزالَتْ قُوى هِمَّتِك

(المصدر نفسه: ۸۰)

۶. ۲. البداية بالمصدر المحذوف فعلُه، مثل قوله:

يـا صاحبَ السِـرِّ وفـى ذِكره   لِلْمسـكِ سِـرٌّ غيـرُ مَكتـومِ
عَطْفَاً علـى مِيتٍ مِـنَ الفَقْرِ قَدْ   أصبـحَ فـى حالـةِ مَرْحـومِ

(المصدر نفسه: ۴۵۷)

فالبداية بالمصدر المحذوف فعله: عطفا، قد عكسـت حالة الشـاعر المرزّية الحزينة. (أنس، لاتا: ۲۲۹)

۷. ۲. الشكوى الذاتية، المشتملة على صيغة المتكلّم، فهى ترسم حالة نفسه الحزينة الشّـاكية، وبما أنّ عرض كلّ الشواهد الشعرية، لهذه السـمة، يطلب مجالا أوسع نكتفى ببعض منها:

أشـكو إلـى اللهِ لا إلى أحدٍ   ....

(ابن نباتة، لاتا: ۱۶۸)

أشــكو إلــى اللهِ ما أقاســى ....

(المصدر نفسه: ٥٣٣)

إلى الله أشــكو يــوم فقدک ....

(المصدر نفسه: ٤٠٨)

ومن مظاهر شكوى الشاعر الذاتية، استعماله لياء المتكلّم، منها قوله:

لا عــارَ فى أدبى إنْ لَمْ يَنَلْ رُتَبَا   وإنَّما العارُ فى دهرى وفى بلدى
هذا كلامــى وذا حظّى فيا عَجَبا   منّــى لِثَـروةِ لفـظٍ وافتقــارِ يدِ

(المصدر نفسه: ١٢٥)

فنراه يكثر من استعمال الياء، حيث بلغ عددها ستّ مرات فى هذين البيتين الشاكيين، وتدلّ هذه الظاهرة على احتجاج نفس الشاعر على ما تعانى منه من فقر وسوء حال.

٣. الأسلوب

يتميز أسلوب ابن نباتة فى شعره الشاكى بعدّة سمات، من أهمّها:

١. ٣. **التأثّــر بالقرآن الكريم**: لا غرابة إنْ رأينا الأســلوب القرآنى والآيات القرآنية تتناثر فى شعره هنا وهناك، لأنّه من رجال الدّين المشهورين، ومن حفظة القرآن الكريم، يســتخدم أسلوبه وألفاظه كلما سنحت له الفرصة. (باشــا، لاتا: ٤٥٣) يستخدم الشاعر من القرآن الكريم فى بعض الأحيان أسماء سوره، كما فى قوله وهو يشكو الحرمان:

ســيدى أصبحتُ مَقْروحَ الحَشا   وبِشَــىء اللَّحْمِ فى ذا اليوم عانِ
زُخْـرُفَ الأَلْفـاظِ قد أرسـلتُه   فعســى تَمْـلأَ بيتــى بالدُّخانِ

(ابن نباتة، لاتا: ٥٤٤)

نراه يســتخدم **الزُّخْرُف**، **والدُّخان**، وهما من أســماء الســور القرآنيــة وجعل هذين الاســمين مناط الإبحار ومركزى الدلالة للتحليق فى تجربته التى يحاول من خلالها أنْ يقيم توازنا مصطنعا بين الشعر واللحم.

ولم يقتصر على اســتخدام أســماء الســور القرآنية، بل تعداها إلى الآيات الشريفة،

فاســتمدّ منها كلمات وفقرات وجملات. فأدخلها بعضهــا صريحا أو بتغيير طفيف، كيما تتلاءم مع الوزن والشطر والشعر ودليلا على ما قلنا، ما قال الشاعر فی شكوی الفراق:

يــا ســاكِنِی مصرَ تَبَّــتْ لِلْفِــراقِ يدٌ   قــد صَيــرتْ بَعْدَكُمْ حُزْنی أبــا لَهَبِ
ومُهجَتی فی ضُلوعی مِنْ جَوَی وضَنَی   حَمّالَــةَ الهَــمِّ أو حَمّالَــةَ الحَطَــبِ

(المصدر نفسه: ۵۹)

ويقول فی الشكوی من العذّال:

ومِــنَ البَليةِ عُذَّلٌ قــد ضَمَّتْ   ثِقْــلَ المَــلامِ مَقْالُهــا وفِعالُها
يا ليتَ أرضَ العاذِلينَ تَزَلْزَلَتْ   أو ليتَهــا لا أَخْرَجَــتْ أثْقالَها

(المصدر نفسه: ۳۷۸)

۲. ۳. التأثّر بالحديث الشّــريف والسيرة النّبوية: استخدم الشاعر السيرة النبوية، فی بعض معانيه، ففی المدائح النبوية ذكرَ وتأثّرَ بالإرهاصات التی ســبقت البعثةَ، ولم يقتصر الأمــر عليهــا وإنّما تجاوزها إلی الأغــراض الأخری، كما يقول متأثّرا بها فی شــكوی الصديق:

ألا ليتَ شِــعْری هل أفوزُ بِحافِظٍ   آیَ الــوُدِّ مِنْ هذا البَريــدِ المُرَدَّدِ
فيَرْفَــعَ أخبــارَ السَّــلامِ لِمالِــكٍ   ويُسْــمِعُنی فــی الــرّدِّ أحْمَــدا

(المصدر نفسه: ۱۷۱)

فذكــر مالک بن أنس (رض) وأحمد بن حنبــل (رض)، كما ذكرهما مرّة أخری بعد الإشارة إلی الإمام الشافعی (ره):

يا مُســدی النُّعمی الّتی قد أصبحتْ   مُسْنَداً لِمَنْ يشــكو الزَّمانَ ومَسْنَدا
أحْسِــنْ بِجاهِک شــافعی يا مالِكَا   أروی بجــودِ يدَيهِ مُسْــنَدَ أحْمَدا

(المصدر نفسه: ۱۴۵)

۳. ۳. استخدام المصطلحات النحوية والعروضية: «كان للشاعر منها أوفر نصيب، ولو حاولنا أن نجمع فی محل واحد ما ورد منها، لكان لنا من مجموعها هيكل كامل المباحث فی النحو والصرف والعروض.» (باشا، لاتا: ۴۲۹) نكتفی باستخدامه لهذه المصطلحات فی

شعر الشكوى، منها قوله:

ما أَعْجَبَ الدَّهرَ فى حالَى تَقَلُّبِه   وَصْلٌ وصَــدٌّ وتَعريــفٌ وتَنْكيرُ

(المصدر نفسه: ۲۲۱)

فاســتخدم الوصل، والتعريف، والتنكير، وهى مــن المصطلحات الصرفية. وما أجمل قوله حينما يتحدّث عن عروض الدهر بدلا من عروض الشعر:

لَهْفــى عَلَيــکَ لِبيــتٍ قــد تَحَيفَــه   عروضُ دَهْرٍ فَأَضْحى البَيتُ مَنْهوكا

(المصدر نفسه: ۳۷۰)

ومثل قوله فى عروض الزمان:

تَصَــدَّقْ بِرِفْدٍ على الســائِليـ   ـنَ ما كانَ يمكِنُ رِفْدٌ جَميلُ

ولا تَأمَنَــنَّ عــروضَ الزمانِ   فَــإِنَّ الزَّمــانَ فَعــولٌ فَعــولُ

(المصدر نفسه: ۴۲۰)

۴. ۳. اســتخدام المصطلحات الصوفيّة: يشــترک الشــاعر فى الحديث عن الصوفيّة والمتصوفة ويتأثر أسلوبه أيضا بمعتقداتهم ومصطلحاتهم الخاصّة، يقول مستخدما بعض مصطلحاتهم فى الزهد والعرفان والخرقة، ويعبّر خلال ذلک عن فقره:

يا شــيخَ أهلِ العِلم والزّهدِ فى   ســاداتِ أَهْــلِ الرِّفْــقِ والرَّفْقَةْ

لِى خِرْقَةً ضاعَــتْ وأنتَ الّذى   تَلْبِــسُ مِــنْ عِرْفانِــه الخِرْقَــةْ

(المصدر نفسه: ۳۵۵)

۵. ۳. استخدام التورية أو الرّمز النباتى: قد يكون من الغريب لأوّل وهلة أنْ نُقَرِّرَ بأَنَّ ابن نُباتة صاحب مذهب رمزى خاص فى الشــعر العربى، والصحيح أنَّ المذهب الرمزى الحديث الذى ظهر فى نهاية القرن التاســع عشــر الميلادى كان امتدادا للمذهب الرمزى الذى بلغ ذروته على يد ابن نباتة أمير شــعراء المشرق، والواقع أنَّ ابن نباتة أخذ مذهبه الرمــزى عن مبادئ مدرســة القاضى الفاضل (ت ۵۹۶ ق) وهــو رائد المذهب الرمزى بمصر، كما أخذه عن أصول مدرسة عبد العزيز الأنصارى، وهو إمام هذه المدرسة بالشام وقد وحّد شــاعرنا بين هاتين المدرســتين، ممّا أصبح المذهب الرمــزى النباتى صورة

واضحة للوحدة الأدبية بين مصر والشام. (باشا، لاتا: ۴۴۲ و۴۴۳)

ولم يكن غرض ابن نباتة من استخدام التورية والرمز، الإبهام واللعب بالألفاظ، إذ يتّسم شعره بالرقّة والانسجام، وإنّما كان غرضه الإيحاء الذى يستلهمه القارئ دون تكلّف.

ومن التورية فى شعره الشاكى، قوله فى شكوى الفراق:

نَقَل الضّنى عَـنْ مُهْجَتى	خَبَـرَ الصَّبابَـة والجَوَى
وحَياتِكُـم مـا ضَـلَّ فىَّ	نَقْـلُ الحَديـثِ ولا غَوَى
آهَـاً عَلى العَيـشِ الَّذى	بيـدِ الفِـراقِ قَـدْ انْطَوَى
ما كانَ أسْـرَعَ ما انْقَضَى	وحَصَلْتُ مِنْهُ عَلى الهَوَى
عَجَبَـاً لِمِثْلـى مـا عَلَى	نَـأىِ الحَبيـبِ لَـهُ قُوَى
يقـولُ لِنَبْـلِ الرّاشِـقيـ	ـنَ وليسَ يقْـوى لِلنَّوَى

(ابن نباتة، لاتا: ۵۴۶)

لعلّنا استطعنا تبيينَ صور ثلاث فى الأبيات السابقة، «فالأولى شَخَّصَتْ الضّنى الذى أسقم الشاعر، فنقل عن مهجته خبر صبابته وجواه، والثانية زفرة حرّى يصعدها الشاعر على ذكرى الماضى السعيد والعيش الهنيء اللذين عبر بهما الشاعر ولقد عبّر عن سرعة انقضاء سويعات الهوى القصيرة التى طوتها الأيام من عقد الزمن. والثالثة تعيدنا لحرب جديدة، ولكنّها ليست بين العاشقين، وانّما استعرت بين الشاعر والنوى، فهو يستطيع الصمود والتجلّد فى الحرب دون أنْ يخشى وقعَ نِبالِ الراشقين، ولكنّه لن يقوى على الوقوف أمام امتداد البين، وإنّما يتخاذل أمام صروف النوى المتقلّبة.» (باشا، لاتا: ۴۵۴)

۶. ۳. **التفكه والمزاح**: كان ابن نباتة فكهاً مطبوعاً على المزاح، ومعروفاً بالعبث والدعابة بين أصدقائه، فهو يتهكّم عليهم فى كل مناسبة تعرض، أو موقف مضحك يطرأ، و«الفكاهة من أهم ما يميز المصريين، فهم مشغوفون بالنكتة على كلّ شخص وكلّ شيء. فلا غرو أن نرَى الشاعر فكهاً فهو مصريٌّ المنبت نيليُّ المنشأ والطبيعة المصرية مطبوعة أكثر من غيرها على روح الفكاهة.» (باشا، لاتا: ۳۴۰)

على كلّ حال لاينســى الشــاعر هذه الظاهرة حتّى فى شعره الشاكى، فقد بدأ بنفسه فوصف حاله وهو يشتكى:

سـادَتى كَمْ أَشْـتَكى لِخَلـيٍّ يتَغَمَّـمْ
صِرْتُ مِنْ وَهْمى تَيسَاً لِلْمَراعـى يتَشَـمَّمْ
ما لَه فى الشّـامِ مَرْعَى فَدَعـوهُ يتَقَمَّـمْ

(ابن نباتة، لاتا: ۴۵۶)

ســخر الشاعر من نفســه، وحَسِبَ أنّه تيس يتشـمّم المراعى، لكنّه لايحظى بها، فلا حيلة له إلا أنْ يتقمّم بعد أن افتقد عشب مرعاه. ويصوّر حاله فى أيام شقائه، ويفلح فى هذا التصوير الساخر، وهذا الوصف الدافئ، كلسانه، يقول:

أشـكو إلى اللهِ ما أقاسى مِنْ شِـدَّةِ الفَقْـرِ والهَوان
أصْبَحتُ مِـنْ ذلَّةٍ وعُرى ما فيَّ دافٍ سِـوى لِسانى

(المصدر نفسه: ۵۳۳)

ويصف سقامه وسقام امرأته، فكأنّهما فى التمثيل شطرنج:

أشكو السِّقامَ وتَشْكو مِثْلَه امْرَأتى فَنَحْنُ فى الفَرْشِ والأَعْضاءُ تَرْتَجُّ
نَفْسـانِ والعَظْمُ فى نَطعٍ يجْمَعُنا كأنَّما نحن فى التّمثيلِ شَـطْرَنْجُ

(المصدر نفسه: ۹۵)

وُفِّق الشـاعر حقاً فى رسـم هذه الصور الضاحكة، فلم تفارقـه هذه الطبيعة المرحة وهذه الروح الضاحكة حتّى فى أشـدّ أيام بؤسـه وشقائه، ولعلّ فى ذلک ما يخفّف عنه شيئاً من همومه وأحزانه التى جعلته دوما يشكوها.

۴. المعجم الإيقاعى

إنّ البحـث فى الإيقاع، يتّصل اتّصالا وطيدا بدراسـة البحـور العروضية، لأنّها أهمّ خصائص المعجم الإيقاعى عند كلّ شـاعر، فعلى هذا المنطلق ندرس بداية أهمّ مظاهر المعجم الإيقاعى المتصلة بالبحور العروضية فى شعر ابن نباتة الشاكى، مرتكزا على أهم

سماتها عنده:

١. ۴. البحور العروضية

يســتخدم ابن نباتة فی شعره الشــاكی أكثر البحور ملائمة مع جو شعره هذا، ويعتمد على أوثقها صلة بمعانيه الشاكية، فهذه البحور هی:

التسلسل	البحر	عدد القصيدة / المقطوعة	عدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الطويل	٣٢	٨٠	٪٢٠
٢	البسيط	٢۶	٩٠	٪٢٢,٧
٣	الكامل	٢۴	٨۶	٪٢١,٧
۴	الرجز	١٠	٣۵	٪٨,٨
۵	الخفيف	١٠	٣٠	٪٧,۶
۶	الوافر	٧	١۶	٪۴
٧	المتقارب	۴	١٠	٪٢,۵
٨	الرمل	٣	٩	٪٢,٢
٩	السريع	٣	۵	٪١,٢
١٠	المجتث	١	٣۵	٪٨,٨
١١	الهزج	١	٢	٪٠,۵
	مجموع الأبيات		٣٩٨	٪١٠٠
	مجموع القصائد و المقطوعات	١٢١		

مــن خلال هــذا الجدول، يتّضح لنا أنّ الشــاعر قــد اهتمّ باختيار البحور الشــعرية المناسبة لجو شعره الشاكی؛ إذ نظم معظم أشعاره فی هذا المضمون من البحرين الطويل والبســيط، و«هما من أكثر البحور طولا، فالبحر الطويل يتّســع لكثير من المعانی كالفخر والحماسة والرثاء والشكوى والألم و...، والبسيط يقرب من الطويل وإن كان لايتّسع مثله لاســتيعاب المعانی الكثيرة، لكنّه يفوقه رقّة وجزالة، على كل حال، هذان البحران يعَدّان بحــرى الجزالة والفخامة، ويحتاجان إلى ثقافة لغوية ضخمة وثروة من الأخيلة والمعانی

الواسعة، لاتتّفق لكلّ شاعر.» (جندی، لاتا: ۱۰۲)

ومن أهمّ سمات المعجم الإيقاعی المرتبطة بالبحور العروضية عند الشاعر:

أ. اســتخدام **البحور ذات التفعيلة الواحــدة**، كالبحر الكامل والرجز والمتقارب، وهذا يعنی أنّ الشاعر قد حدّد فی ذهنه بوضوح النغمة العروضية التی تتلاءم وطبيعة شعره.

يقول ابن نباتة، وهو يشكو من فراق وطنه [من الكامل]:

آهــاً لِمِصْرَ وأينَ مصرُ وكيفَ لی   بديــار مصــرَ مَراتِعــاً ومَلاعِبا

(ابن نباتة، لاتا: ۲۶)

كما يقول فی شكوى الفقر [من الرّجز]:

يــا سَــيدی دَعْــوَة ذی حالة   أحالَهــا الدَّهــرُ وعُدْوانُــه

ذوالفقــرِ فــی أوطانِــه نأيــه   وذوالغِنــی فی النــأیِ أوطانُه

(المصدر نفسه: ۴۹۹)

ويقول فی شكوى الزمان [من المتقارب]:

يــا ابــن نُباتَــة جــارَ الزَّمانُ   وزُلْــتَ وزالَــتْ قُــوی هِمَّتِكْ

وقَــدْ كنتَ ذا حكمــةٍ وانقضت   فــلا أوحش اللهُ مِــنْ خدمتِكْ

(المصدر نفسه: ۸۰)

ب. استخدام الأوزان المجزوءة، ممّا يدلّ على القلق والاضطراب فی نفسية الشاعر.

على سبيل المثال يقول فی شكوى الفقر [من مجزوء الرجز]:

قُــلْ لِلفَهيــم النّاصــری   ی صائِحــاً مُسْــتَنْصِرا

يــا صاحبــی أَصْبَحْــتُ حتــ   ــتــی فــی الخَطــاء مُعَثَّــراْ

(المصدر نفسه: ۲۴۱)

وأيضا يقول فی شكوى الفراق [من مجزوء الكامل]:

نَقَــل الضّنــا عَــنْ مُهْجَتــی   خَبَــرَ الصَّبابَــةِ والْجَــوَی

آهــاً علــی العَيــشِ الّــذی   بِيــدِ الفِــراقِ قَــدْ انْطَــوَی

(المصدر نفسه: ۵۴۶)

فوجدنا الشـاعر يرتكز علـى الإيقاعات السـريعة المتلاحقة التـى يحقّقها مجزوء البحور، ممّا يعكس نبضات الشـاعر المضطربة، ورغبته اللاهثة وراء تحقيق الغرض من الشكوى.

۲. ۴. القوافـى: للقافية دورها البارز فى تأكيد المعنـى باعتبارها النهاية البارزة فى البيـت، بحيث يصبح الصوت النغمى متوافقاً مع الألفـاظ المبثوثة فى بقية البيت لتنهض بغاية مفردة تتوج بإدخال القارئ إلى صميم التجربة الشعرية. (عصفور، ۱۹۸۲م: ۴۰۷)

ومن حيث اختيار القوافى، فيعتمد ابن نباتة كثيرا على استخدام الحروف التى تساعده على ترسـيم جو القلق والاضطراب والحزن، ويتجنّب اسـتخدام الحروف الكريهة التى تصدم الآذان وتخدش الروح، ومن اختياراته الرائعة للقافية فى شعره الشاكى، استخدامه للأصوات الانفجارية، كالدال، والقاف، والهاء، وذلك مثل قوله فى شكوى الفراق:

فلا ابْتَسـمَ البَرْق الذى كان بالحمى　　　غـداةَ تفرُّقنـا ولا قَهْقَـهَ الرَّعـدُ

(ابن نباتة، لاتا: ۱۳۵)

ويقول مستخدما قافية القاف، فى شكوى الفراق:

أين عيشـى والشَـمَلُ فيه جميع　　　ومرامـى ومـا اسْـتَقَلَّ الفَريـقُ

(المصدر نفسه: ۳۴۴)

ويقول مستخدما قافية الهمزة، فى شكوى الليل:

ما بـالُ ليلـى لايسـيرُ كأنّما　　　وَقفَـتْ كَواكِبُـه مِـنَ الإعياءِ

وكأنّمـا كَيـوانُ فـى آفاقِـه　　　أعمى يسائِلُ عنْ عَصا الجَوزاءِ

(المصدر نفسه: ۱۸)

ويجدر بالذكر أنّ الشـاعر لاينسى استخدام الأصوات الاحتكاكية أو الرخوة، كحرف السين الذى يلائم جو الحزن، اذ يقول فى شكوى صدود حبيبه:

يا ناسـياً عَهْدى ولسـتُ بناسى　　　مـا النّاسُ إنْ عَذَلوا عليك بِناسِ

أضحى غرامى فيک نعتَا واضحا　　　فَمَدامِعـى تَجْـرى بِغَيـرِ قِياسِ

(المصدر نفسه: ۲۶۴)

وفّق الشــاعر فی إبراز جو الحزن الموجود فی هذه القصيدة وذلک عبر اســتخدامه لحرف الســين الذی جاء تعبيراً عن ألم نفسه الحزينة، كما كرّر هذا الحرف خمس مرّات فی البيت الأوّل.

وأحيانا يختتم قافية البيت بما يســاعده على تصوير الشــجن والمأساة، فنراه يمزج قافية الراء، وهو من الأصوات المتوسطة بين الرخوة والشدّة، بحرف الألف المد والألف، كما هو معروف له نوع من القداسة فی العربية، والمدّ يعطی جانبا من الفن التشكيلی عن طريق الرســم بالحروف المتوازنة، والمعتمدة على الاستقامة والتقويس.» (بدوی، ۱۹۴۸م: ۵۷) وذلک مثل قول الشاعر:

قُــلْ لِلفَهيــمِ النّاصــرى   ى صائِحــاً مُسْــتَنْصِرا

(ابن نباتة، لاتا: ۲۴۱)

أليست هذه الاختيارات إلا تشكيلا لغويا ومعادلا فنيا وجماليا لحالة الشاعر المعنوية والفكرية؟ فلا عجب لشــاعر مثل ابن نباتة الملقّب بأمير شــعراء المشــرق أن يفكّر فی دقائق شــعره، ويخوض فی أعماق كلامه حتّى يخرج منه فائزا يعجب به القرّاء وسراجا يستضیء بنوره الطلّاب.

النتيجة

كما لاحظنا فی هذه المقالة، قد تناول الشاعر، ابن نباتة المصری، شتّى الموضوعات فی شــعره الشــاكی. لكنّه على الرغم من هذا فلا يمنعه جو الشكوى الحزين، من اختيار لغة شعره وجودة فنّه. فرأيناه يهتمّ بخصائص فنّية مختلفة تساعده فی التعبير عمّا تعتلج فيه من أحزان وهموم مبرحة لايمكنه تشريحها إلّا بلغة البوح والشكوى.

ومن هذه الخصائص:

۱. **المعجم الشعری:** وهو مجموعة من الألفاظ التی تشيع فی قلم الكاتب أو الشاعر، يستعملها فی التعبير عن أفكاره، والمعروف أنّ ثروة كلّ كاتب أو أديب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية.

۲. **التراكيب**: مثل اســتخدام الاســتفهام، النفى والاســتدراك، المحاورة مع النفس، التمنّــى، البداية بالمصدر المحذوف فعله، اســتخدام الجمل الصغيرة والشــكوى الذاتية المشتملة على صيغة المتكلّم.

۳. **الأســلوب**: يتميز أســلوب ابن نباتة الشاكى بســمات مثل: التأثّر بالقرآن الكريم والحديث النبوى الشــريف والمصطلحات النحوية والعروضية والصوفية وأيضا بالفكاهة واستخدام الرمز والتورية.

۴. **المعجــم الإيقاعى**: فاكترث ابن نباتة بســمات خاصة، فى هــذا المضمار، وهى: اســتخدام البحور الشعرية الأكثر ملائمة مع جو الشكوى، مثل الطويل والبسيط والكامل و... وأيضا استخدام البحور المجزوءة والبحور ذات التفعيلة الواحدة مثل الكامل والرجز. ومن حيث القافية فيعتمد كثيرا على اســتخدام الحروف التى تســاعده على ترســيم جو القلــق والاضطراب والحزن ويتجنّب اســتخدام الحــروف الكريهة التــى تصدم الآذان وتخدش الروح.

المصادر والمراجع

باشا، عمر موسى. لاتا. *ابن نباتة أمير شعراء المشرق*. لاط. القاهرة: دار المعارف.
بدوى، عبده. ۱۹۴۸م. *دراسات فى النص الشعرى فى العصر العباسى*. ط۲. الرياض: دار الرفاعى.
التونجى، محمّد. ۱۹۹۲م. *المتنبّى مالىء الدّنيا وشاغل النّاس*. ط۲. بيروت: عالم الكتاب.
درديرى، إبراهيم. ۱۹۸۳م. *من أساليب اللّغة العربية*. ط۱. جدّة: دار البلاد.
ســيد أحمد أنس، وئام محمّد. ۱۴۳۰ق. *الشــكوى فى شــعر ابن نباتة*. ط۱. الرياض: جامعة الملك سعود.
طه بدر، عبد المحسن. لاتا. *حول الأديب والواقع*. ط۸. القاهرة: دار المعارف.
عصفور، جابر. ۱۹۸۲م. *مفهوم الشعر*. لاط. بيروت: المركز العربى للثّقافة والعلوم.
جندى، على. لاتا. *الشعراء وإنشاد الشعر*. لاط. مصر: دارالمعارف.
المصرى، جمال الدّين ابن نباتة. لاتا. *الديوان*. لاط. بيروت: دار إحياء التّراث الإسلامى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ۱۳۹۰ش / آذار ۲۰۱۱م

بيدل فی خضمّ الغزليات الصوفية؛ رؤية نقدية

مهدی ماحوزی*
سيدإبراهيم آرمن**

الملخص

استطاع بيدل دهلوی بوصفه أكبر شعراء التصوف فی شبه القارة الهندية، أن يرتقی بالأسلوب الهندی من قيود الشكل إلى آفاق المعرفة الرحبة. فالغزل عند ميرزا عبدالقادر بيدل يُعتبر استمرارا لتفكر مولانا محمد جلال الدين بلخی فی شمسياته. فهذا المقال يهدف إلى التعريف ببيدل من خلال غزلياته العرفانية (الصوفية)، حيث يرى الشاعر أن جميع مظاهر الكثرة، فی سير الإنسان الرجوعی والعروجی، تعود إلی الوحدة، وتلك المظاهر فی سيره النزولی أو سفره من الحقّ إلى الخلق، تعتبر أمورا اعتبارية تُظهر صفات خالق الكون.

تمثّل غزليات بيدل الصوفية، ملحمة معنوية تحكی عن عشق الإنسان للمعشوق الأزلی. هذه الغزليات يرافقها تفكر سريالی غالبا، وهذا يؤدّی إلی صعوبة فهم مصطلحات غزلياته العرفانية التی اعتمد الشاعر فی إنشادها علی الأسلوب الهندی، ويصعب للباحثين أن يجدوا لتلك المصطلحات مرادفات واضحة، ولكن بالرغم من هذا كلّه فإنّ غزليات بيدل، تتضمن أشواقا تهيّج حدّتها، القوالب العروضية والقوافی ذات الرديف الفعلی.

الكلمات‌الدليلية: بيدل دهلوی، العرفان، الغزليات العرفانية، الأسلوب الهندی، وحدة الوجود.

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية فی رودهن.
**. أستاذ مساعد بجامعة آزاد الإسلامية فی كرج.
Shams1516@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۲/۱۱هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۲/۲۰هـ. ش

المقدمة

يعتبر أبوالمعالى ميرزا عبدالقادر الذى اختار لنفسه لقب بيدل (و۱۰۵۴ــ م۱۱۳۳ق) من كبار الشعراء فى شــبه القارة الهندية، الذى أخرج الأسلوب الهندى من رِبقة الشكل إلى رحابة المعرفة وصعد به من عالم الناسوت إلى عالم اللاهوت.

ومــن الصواب القولُ بأن شــعر بيدل فى مجــال الغزل، يُعَدّ اســتمرارا لتفكر مولانا جلال الدين محمد بلخى فى شمســياته. فغزليات بيدل تعتمد على فلسفة وحدة الوجود والعرفان الشهودى، ولكن بالرغم من غموضها وتعقيداتها ليس من الصعب معرفة دقائقها، لأنّ هناک نقادا وأدباء، قاموا بكشــف اللثام عن لطائف هذه الغزليات فى مؤلفات نقدية متعــددة، منها: كتاب «نقد بيــدل» القيم، للناقد العالم الأفغانى صلاح الدين ســلجوقى، وكتاب «شــاعر المرايا» للأســتاذ الجليــل البارع الدكتور شــفيعى كدكنى، حيث درس فى هذا الكتاب الأســلوب الهندى وشــعر بيدل، ومنها كتاب «بيدل وسپهرى والأسلوب الهندى» لحسن حسينى، كما أن على دشتى فى كتابه «نظرة إلى صائب»، خصّص فصلا لغزليات بيدل بعنوان «صائب أو بيدل»؛ والمحاولات التى ســبق ذكرها بعثت فى العصر الحاضر، دوافع قوية فى نفوس الباحثين الشــباب، ليتعرفوا بشكل أعمق على الأسلوب الهندى وغزليات بيدل التى تعد قمة التخيلات فى الأسلوب الهندى، هذا وهناک مقالات مفيدة فى هذا المجال تم نشــرها فى إيران، وأفغانســتان، وطاجيكستان، وأوزبكستان، وباكستان.

الغزل الصوفى فى الأدب الفارسى

يعتبر فن الغزل من أهم الفنون الشعرية التى احتلت مكانا بارزا فى الأدب الفارسى على مرّ العصور.وقد عبر النقاد القدامى عن الغزل بما فهموه من المعنى اللغوى لكلمة غزل، فقالوا إن الغزل هو محادثة النساء وصفة عشقهن والتودد إليهن والتهالک فى حبهن، وقداصطلح النقاد على تسمية ذكر جمال المحبوب ووصف أحوال العشق والعشاق

غزلا. وقد أدت طبیعة التطور فی مجال الحیاة والأدب بالغزل إلی آفاق أوسع، فصارت المعانی الرقیقة للغزل تحمل أبعادا أخری وتعبر عن مضامین أعمق فصار یرمز إلی الله بالمحبوب، وصار العشق عشقا إلهیا وحملت الغزل معانی صوفیة. (السعید جمال الدین، وحمدی السعید الخولی، والسعید عبدالمؤمن، ١٩٧٥م: ١٢١)

والغزل الصوفی هو النتاج الحقیقی لکبار الشعراء الصوفیة لأن التجربة الصوفیة تتمثل فیه بکل معانیها وأحوالها فهذا الفن یعبر عن المراحل المختلفة للطریق الصوفی بما فیها من مجاهدات ورياضات.وهو یعبر أیضا عن ثمرة قطع هذا الطریق وما یتمثل فیها من المعانی والأفکار والمعتقدات، کالفناء فی الله والاتحاد مع الله ووحدة الوجود.ولم یکن نطاق التصوف محدودا فی دائرة الغزل بل استطاع أن یصبغ کل مظاهر النشاط البشری بصبغته طوال عدة قرون وأنتج لنا أدبا صار طابعا غالبا علی الأدب فترة طویلة حتی قیل إن الأدب الفارسی فی مجموعه أدب صوفی. (المصدر نفسه: ١٣٤-١٢٥)

آفاق الغزل الصوفی عند بیدل دهلوی

ویعتبر بیدل دهلوی من الغزلیین الأفذاذ فی الأدب الفارسی، إذ نری اهتمامه البالغ بالغزل الصوفی کما نری عنده انفتاح هذا النوع من الشعر علی المضامین العرفانیة والفلسفیة. یری بیدل أن جمیع مظاهر الکثرة فی سیر الإنسان الرجوعی والعروجی، عائد إلی الوحدة، وتعتبر تلک المظاهر فی سیر الإنسان النزولی أو السفر من الحق إلی الخلق، أمرا عدمیا اعتباریا. هذه المحسوسات مظهر لصفات خالق الکون.

فلنلق نظرة علی هذا الغزل العرفانی الطویل:

محو بودم، هر چه دیدم دوش، دانستم تویی

گر همه مژگان شـــود آغوش، دانستم تویی

حرف غیرت راه مـی زد از هجوم ما ومن

بـر در دل تـا نهـادم گوش دانسـتم تویی

مشت خاک واین همه سامان ناز،اعجازکیست

بیش از این از من غلط مفروش دانستم تویی

نیسـت ساز هسـتیم، تنها دلیل جلوه است

با عدم هم گر شـدم همدوش، دانستم تویی

محـرم راز حیـا، آیینـه دار دیگر اسـت

هر چه شد از دیده ها روپوش دانستم تویی

غفلـت روز وداعـم از خجالـت آب کرد

اشک می رفت ومن مدهوش دانستم تویی

بیدل امشـب سـر به آتش خانه دل داشتم

شـعله ای را یافتم خاموش دانسـتم تویی

ـ كنـت فانيـا، وكلّ ما رأيته البارحة، بعد أن لم أغمض عينيّ، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ فالغيرة كادت تضلنى عن الطريق بعد هجوم الأنانيات، ولكنى عندما استمعت إلى نداء قلبى، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ من الذى وهب هذه الحفنة الترابية، كلّ أسباب النعيم والعيش وهذا إعجاز من؟ لا تجعلنى أتيه أكثر من هذا فإنى تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ كيانى ليس له شـأن إلا أنه من أسـباب تجلّى صفاتک، وإنّنى إذا متّ وأصبحت عدما، تيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ وقلبى الذى كان ناموسـا للأسرار الإلهية، أصبح يظهر صفاتک الألوهية وأسرارک الكونية التى غابت عن الأنظار وتيقنت أنه من مظاهر صفاتک.

ـ غفلتـى يوم الوداع جعلتنـى أذوب خجلا حيث الدمع كان جاريـا بينما أصابتنى

الدهشة وتيقنت أنه من مظاهر صفاتك.

ـ يا بيدل، ألقيت فى هذه الليلة نظرة على نيران القلب ورأيت شعلة منطفئة وتيقنت أنها من مظاهر صفات الله.

هذا الغزل العرفانى خليق بنا أن نسميه ملحمة معنوية تحكى عن حب متمرد تجاه المعشوق الأزلى ومع أن الفكرة قائمة على سريالية ولا يمكن وضع مرادفات مألوفة لها، ولكنها تتمتع بجميع مواصفات الغزل سواء فى الشكل أو المضمون.

فالشعر فى بحر الرمل، (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)، والرديف الفعلى «دانستم تويى» جعل الغزل حيا نابضا.

يترتب مضمون الغزل على إعجاب المخلوق بالخالق وفناء العبد فى الله. وفى هذا السير الرجوعى، كل ما يراه بيدل، يتيقن أنه هو المعبود الأزلى، وكأنه أصبح حسين بن منصور الحلاج الذى ينادى: بإنى أنا الله، أو بايزيد البسطامى الذى يفوه بسبحانى ما أعظم شأنى.

فكافة مظاهر الحسن فى هذا الغزل، تعود إلى الجمال المطلق، ولايرى الإنسان العارف بأمّ عينيه سوى الجمال، وإذا انعكست فى منتصف الليل خيالات حسنة فى مرآة قلب الشاعر من خلال الأشواق المعنوية، فهى انعكاس لعنايات الحق أو بتعبير أوضح، تلك التجليات تمثل حضرة الحق نفسه فى قلب الشاعر. يقول بيدل: إذا صاح قلبى فى وجه محسوسات الكون رادعا الأنانيات ـ التى تدل على التفرقة ـ فإننى تيقنت أن تلك الصيحات كانت من جانب الحق ولم يكن لقلبى بدّ من الانقياد.

فالله هو الذى وهب العبد الحقير هذه الكرامة التى لامثيل لها، وجعله خليفة لله وهذا أوسع الهبات من المعشوق للعاشق، كى يستخدم هذه الأسباب فى سبيل عشقه ومعرفته. إننى أعرف أنى لاأستحق كلّ هذا النعيم فلا تجعلنى أتيه أكثر من هذا.

فنائُ وجودى لايغنّى فى هذا العالم إلا بتأثير من تجليات أسمائک وصفاتک التى لا تزال ترافقنى حتى بعد الموت إلى أن أصلَ إلى المنزل المقصود.

وبما أن بيدل اعتنق فكرة وحدة الوجود واتبع محيى الدين بن عربى فى فكرته،

يمكــن أن نعتبر العدم ـ والذى يعتبر فى مدرســة محيى الدين، النور الأســود والحقيقة المطلقة ـ الالتحاق بالمعشــوق الأزلى الذى فى منتهى الخفاء والعدم أو النور الأسود أو بتعبير آخر النور الأقرب، الذى يمثل أصل الوجود، فاعتناق العدم (هم دوش عدم شدن) يعنى الانضمام إلى المعشوق الأكبر.

وجديــر بالذكر إلى أن بيدل فى هــذا البيت يعترف بالفواصــل الموجودة بين الربّ والعباد، ولايرى أن فناء العبد فى الله يشكل حاجزا لهذه الفواصل. هذه الملحمة العرفانية تنطوى على نوع من الاســتغراق وكشــف للأحوال، فالشــمعة واحدة، لكن تجلياتها فى المرايــا متعددة وبفضل هذه الشــمعة الأحدية، وهب الله المرآة الســمع والعقل والبصر، وليس هذا إلا اســتغراق العاشق فى المعشــوق كما تفنى العناصر الحجرية فى الأحجار الكريمة.

از صفــاى مــى ولطافــت جام	بــه هــم آميختند جــام ومدام
همه جام است ونيست گويى مى	يا مدام است ونيست گويى جام
رقّ الزجــاج وراقــت الخمــر	فتشــابها فتشــاكل الأمــر
فكأنمــا خمــر ولاقــدح	وكأنمــا قــدح ولاخمــر

يشير صلاح الدين سلجوقى فى (نقد بيدل) إلى اتحاد شعورى بين العاقل والمعقول، والعالم والمعلوم، قائلا: «العبد يرضى بما يجرى له، بحيث يُظنّ أن مشيئة الله قُدّرت وفق رضا العبد.» (سلجوقى، ۱۳۴۳ش)

يرى بيدل أن مرآته تعكس الإطلاق، ويقول:

آن قدر هســت در آيينــه من مايه نور   كه به هر ذره دو خورشيد نمايم تقسيم

إن مرآتــى تتوفر فيها ينابيع النور، بحيث يمكن أن نصنع بكل ذرة من تلك الأنوار، شمسين، فعادة المرآة هى أن تجعل كل صورة، صورتين.

ولنفكر بهذا الغزل العرفانى:

فطرتم ريخت برون، شــور وجوب وامكان

ايــن دو تمثــال در آيينــه مــن بــود مقيم

بگشـــاد مـــژه ام انجمـــن آرای حـــدوث

بشکســـت نفســـم آینـــه پـــرداز قدیـــم

پیـــش از ایجـــاد بـــه امیـــد ظهـــور احمـــد

داشـــت نـــور أحـــدم در کنـــف حلقـــه میم

ـ فطرتی أزالت من مرآة وجودی اضطرابات تمثالی الوجوب والإمکان، بعد أن کانا مقیمین فیها.

ـ والله الذی زیّن شـــمل الحدوث، فتح عینیّ والخالق الذی صقل مرآة القدیم، حطّم اصنامی الداخلیة.

ـ قبـــل أن یخلق الکون، جعلنی النور الأحدی فی کنف دائرة میم أحمد (ص) معلّقا الآمال علی ظهوره.

یقول علی دشتی فی کتابه نظرة إلی صائب: «یعبّر بیدل فی هذه الأبیات الثلاثة، عن تصوراته اللاهوتیة.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۲۶)

«الوجـــوب» بمثابة الحقیقیة المطلقة فی فطـــرة بیدل اللاهوتیة و«الإمکان» أمر زائد وهو من مظاهر الوجوب المطلق ولا هویة له ولا أصالة لأن التوحید إسقاط الإضافات. فکل النّســـب باطلـــة ولیس فی الدار غیـــره دیّار. لا تضاد ولا تقابـــل لتمثالی الوجوب والإمکان والله أراد أن یُعرف، فنقّش صوره العلمیة فی الأعیان الثابتة لیعرف.

فالوجوب والإمکان حاضران فی مرآة بیدل النفسیة دون اضطراب وهذا الحضور لا یزاحم الإطلاق لأن الإمکان لیس إلا ظلّا أو شبحا.

یتفق بیدل فی الأبیات السابقة مع حافظ الشیرازی:

حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد

ایـــن همـــه نقـــش در آیینـــه اوهـــام افتاد

عندمـــا ظهر حســـن وجهک فـــی المرآة لأوّل مـــرة، ظهرت هذه النقـــوش فی مرآة الأوهام.

وغایـــة الحق تعالی من خلق الکائنات تتمثل فی خلق صورة لنفســـه وتلک الصورة

هی الإنســان الكامل والنبیّ الخاتم محمد (ص) الذی ســمّی فــی القرآن بأحمد (ص)، هو الغرض الأعلی والأســمی من الخلق وهو مركز الكائنــات ولا غرابة إذا وضع النورُ الأحدیُّ شــاعرَنا فی كنف رعاية ميم أحمد، لأن وجود جميع الكائنات نيط بهمّته، لأنه يعكس الوجوب ويتصرف فی الإمكان.

فصعوبة غزليات بيدل، تنجم عن اســتخدام التشبيهات الغريبة واعتماده علی المجاز، والاســتعارة، والكناية، وكلّ هذا يمثّل فكره الدقيق وتصوراته العميقة ومن هذا المنطلق تثور فی ذاته هياجٌ لايمكن التعبير عنها.

می پرســت ايجــادم، نشــأه ازل دارم   هم چو دانه انگور شيشــه در بغل دارم

فأنا علی عبادة الخمر مجبول، وفی الســكر من الأزل محجور وبطبيعة حالی بحمل زجاجَ الخمر كحبات ابنة الكرم مفطور.

فكما أن العنب يحمل ســكر الخمرة بالقوة حاملا زجاج الخمر، فإن السّكر فی بيدل ذاتی وليس عرضيا وهذا السكر يرافقه منذ الأزل، كما يقول مولانا:

گر نرويــد ز خاک هيچ انگور   مســتی عشــق را مقــرر گير

إذا لم تَنْبُتْ أيةُ شجرة كرْمٍ علی وجه الأرض ، فاعلم أنّ سُكر العشق مستقرٌّ وباق.

والغزل التالی مناجاة إلی ذاته تعالی:

ای پر فشان چون بوی گل، بی رنگی از پيراهنت

عنقــا شــوم، تــا گرد مــن، يابــد ســراغ دامنت

ای وادی شــوق يقيــن، صد طور موســی آفرين

خاكســتر پروانــه ای گــرد چــراغ أيمنــت

در نوبهــار لــم يــزل، جوشــيده از بــاغ ازل

نه آســمان گل در بغل، يک برگ ســبز گلشــنت

دل را به حیرت کرده خون، بر عقل زد برق جنون

شور دو عالم کاف ونون، یک لب به حرف آوردنت

هر جا برون جوشیده ای، خود را به خود پوشیده ای

در نـــور شـــمعت مضمحـــل، فانـــوس پیراهنـــت

جـــوش محیـــط کبریا، بر قطـــره بســـت آیینه ها

مـــا را بـــه مـــا کـــرد آشـــنا هنگامـــه مـــا ومنت

نه عشـــق دارم نه هوس، شـــوق توام سرمایه بس

ای صبح یک عالم نفس، اندیشـــه دل مســـکنت

حســـن حقیقت رو به رو، شـــمع فضول آیینه جو

بیـــدل چـــه پـــردازد بگـــو، ای یافتن ناجســـتنت

ـ یا فائحا کشـــذی الورود خالعا عن نفســـه لباس الظهور، سأصبح فی سبیلک فانیا کالعنقاء کی یصل إلی جنابک غباری.

ـ یا وادی أشواق الحقیقة، هناک المئات من الجبال کالطور تمجّد رماد فراشة یتطایر حول نور ساطع عن شجرة الوادی الأیمن.

ـ فورقة خضراء واحدة من روضتک التی نبتت فی الربیع الأزلی، قد احتضنت ســـبع سماوات من الورود.

ـ فالکلمـــة التـــی فاهت بها شـــفتاک (کن)، أذابـــت القلوب حیـــرة وأصابت العقول بالجنون.

ـ أینما أظهرت آثارک، تســـتّرت فی تلک الآثار وکأنک مصباح لایمکن لمن ینظر إلیه مشاهدة زجاجه لأن هناک نورا علی نور، یتشعشع من المصباح.

ـ تعتبـــر کل قطرة من قطرات محیط الکون، مـــرآة تعکس قدرتک، وخلقک للکون أدّی إلی أن یتعرف بعضنا علی بعض.

ـ لاأمتلک حبّا ولا هوی سوی شوقی إلیک وهو یکفینی. ونفحتک القدسیةهی شغلُ قلبی الشاغل.

ـ آیات جمالک الحقیقیة أمامنا، وشمعة أنوارک تبحث عمن یعکس نورها؛ فهل هناک من کلمة لبیدل یفوه بها، فأنت الذی عرفت دون أن یبحثوا عنک.

یقول دشتی: «إن التجرد بمثابة عطر الورود یفوح من ثیابه، والسالک یرید أن یصبح کالعنقاء بلا عنوان، کی یتمکن من الوصول إلی جلالته ووسعة عرشه لا منتهی لها بحیث مئات الجبال کالطور تهنّیء برماد فراشة ظهرت حول نور، تشعشع من شجرة الطور.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۱۸)

یری علی دشتی أن دیوان بیدل بمنزلة کتاب «الصراع مع الشیطان»، لاستفان زویک، کتاب صغیر الحجم کبیر الفائدة یقوم فیه مؤلفه بدراسة لثلاثة من المفکرین الفنانین فی ألمانیا، وهم نیتشه، وهولدرلن، وکلایست، قائلا: «کأن فی داخل هؤلاء الفنانین الثلاث، شیطانا کامنا یجبرهم علی الکتابة والإبداع دوما وهذا تعبیر للعبقریة حیث یجبر الإنسان نفسه علی تحمل المشاق، والآلام للکدح المستمر.» ویضیف: «هناک الکثیر من المبدعین والفنانین ظلوا منقادین لقرائحهم، وآرائهم، وتحکم علیهم أهواء النفس بحیث لا یمکنهم السیطرة علیها. یخضع کتاب أمثال غوغن، ولوتروک، وداستایوسکی، وبودلر، وکافکا، ورامبو لهذا الرأی، کما قال مولانا جلال الدین الرومی:

موج های سخت طوفان های روح هست صد چندان که خود طوفان نوح

ما یحدثه طوفان الهوی یفوق مئات المرات ما أحدثه طوفان نوح.

هذه المحاولات تکتسی أخیرا بکساء الشعر، و یتم ثبتها فی دواوین شعراء کبار أمثال: «دیوان شمس، ودیوان صائب، ودیوان بیدل الشاعر الذی تصدّر قائمة الشعراء الصوفیة بعد مولانا فی شوقه وتلهفه العرفانی.» (دشتی، ۱۳۶۴ش: ۲۱)

فغزلیات بیدل العرفانیة تُقرّر أن العالم انعکاس للجمال الأزلی، ویقدم هذا الشاعر فی تلک الغزلیات أجمل آرائه اللاهوتیة حول محور التوحید:

که دم زند ز من وما، دمی که ما تو نباشی بدین غرور که ماییم، از کجا تو نباشی

ازل به یاد تو باشـد، ابد دل که خراشد　　　که بود وکیست؟ گر آغاز و انتها تو نباشی

من وتو، بیدل ما را به وهم چند فریبد؟　　　منی جز از تو نزیبد، تویی چرا تو نباشی

ـ مـن الذی یمکنه أن یتحـدث عن وجوده عندما لم یکن وجـوده نیط بوجودک، وکیف یمکن إنکارک بعد إثبات أنانیاتنا بهذا التبختر؟

ـ فالأزل یتذکّرک، والأبد لن یصله أحد، فأنت الذی کنت فی البدء والختام.

ـ یـا بیدل لاتضلـک الکثرة عن الوصول، لأن أجزاء هذه الکثـرة تعود إلی الحقیقة المطلقة.

یقول دشـتی فی کتابه نظـرة إلی صائب: «هذا الغزل العرفانـی لبس ثوب الغزلیات الغنائیة، والشاعر یغازل الحبیبة الأزلیة إذ یقطع أودیة الخیال، ویسافر إلی العوالم المطلقة ثم یقفل راجعا إلی عوالم المحسوسات، وهکذا تطیر رؤاه فی الآفاق المجهولة للخیال.» والأزل والأبـد مصطلحان، لهما مفاهیم انتزاعیة، وتمّ وضعهما لعجز الإنسـان لأن الله لا بدء له ولا نهایة.

والمزاعـم الباطلة التی تتجلی فی الکثرة، والأنانیـات لاتخدع بیدل، إذ یری جمیع هـذه المظاهر فانیة فی الوجود المطلق. فضمیر «أنـا» یعنی «أنت» وأنت یعنی الحقیقة المطلقة.

رفت آن نشأه ز یادم، به فسون من وتو　　　برد آن هوش ز مغزم، ألم خلد و جحیم

حلقه ام کرد سجود در یکتایی خویش　　　حیرت آورد به هـم دایره علم و علیم

ـ سحرتنی الأنانیات، ونسیت السکر، وطار عن مخیلتی ألم الخلد والجحیم.

ـ والعبودیة المطلقة لذاته تعالی، حیّرتنی بحیث لم أمیّز بین العلم والعلیم.

فقـد ظهر بیدل فی هذین البیتین وکأنه مسـحور، أصابته الدهشـة وعلی حدّ تعبیر دشتی: «یتیه فی منحنیات خیالاته، وظنونه وهنا یفک الارتباط بین بیدل وصائب.»

ما الغرض من تلک السّکرة؟ لیست هی إلا الوحدة الإلهیة التی تجمع جمیع الصفات والأسماء، ویکمن فیها کل أجزاء الوجود، سواء الغیب أو الشهادة. وسحر الأنانیات لیس إلا خدیعة، ویجب أن لا یسدّ مسدّ السّکرة الأولی، وکما قال مولانا:

ز مـا شـد مسـما و أسـما پديد　　در آن نشأه كان جا من و ما نبود

ظهر المسمّى والأسماء بواسطتنا وفى تلك السّكرة لم تكن الأنانيات.

ولهذا وقع الشاعر فى شرك الحيرة، ورأى العلم والعليم واحدا.

وفى غزل آخر تظهر تصورات الشـاعر اللاهوتية بشكل آخر، تلك التصورات التى تيسر لها الجنوح فى أعماق ضمير الشاعر:

با هيچ كـس حديث نگفتـن نگفته ام　　در گوش خويش گفته ام ومن نگفته ام

موسى اگر شنيد هم از خود شنيده است　　إنّـى أنـا اللهى كه بـه أيمـن نگفته ام

ـ لم أبح لأحد ما بالأسـرار الإلهية ، فطالما همسـت بها فـى أذنى ولكننى ما فُهتُ بها.

ـ وإذا سـمع موسـى خطاب «إنّى أنا الله» فهو لم يسمع عن الآخر، إنما سمع ذاك النداء من أعماق قلبه.

والبيت الثانى يشـير إلى آية فى القرآن الكريم عندما رأى موسـى نارا على الشجرة وسمع هذا الخطاب: «إنى أنا الله» والشاعر يقول إن موسى لم يسمع الخطاب من شخص آخر بل كان نداء قلبه.

والبيت الأول يشير إلى الحديث الشريف: «من عرف الله كلّ لسانه.» وهذا المضمون ورد كثيرا فى الأدب الفارسى:

هر كه را اسرار حق آموختند　　مهر كردنـد وزبانش دوختند

من عرف أسرار الحق عيّ لسانه وعجز من أن يبوح بها.

ونشـاهد أحيانا بعـض الغزليات فى ديـوان بيدل تخلو من الحماس الذى يسـيطر على معظم أشـعاره، وتميل إلى البسـاطة وهى بالرغم من بساطتها لون من ألوان الثناء والتوحيد.

النتيجة

تعتبـر الهند مأوى الإيرانييـن ودارهم الثانية، وهناک مشـتركات ثقافية ولغوية بين

الأمتين الهندية والفارسـية، كانت رائجة فى شـبه القارة لفترة طويلة، انتقلت إلى تلك الديار عن طريق الأدباء والمؤرخين الإيرانيين. والأدب الفارسـى وجد مرتعا خصبا فى الهند حيث ظهر أدباء وشـعراء عكفوا على الأدب الفارسـى ولاسيّما الشعر، منهم بيدل دهلوى الذى أصبح قطبا من أقطاب الشـعراء المتصوفه وبرع فى الشعر العرفانى بحيث لانـرى بعد مولانـا جلال الدين الرومى، له مثيلا فى هذا اللون من الشـعر. وصبّ بيدل معانيـه العرفانية فى غزلياته المعقدة والعاصية علـى الفهم، بحيث يصعب على الباحثين الوصول إلى مغزى كلامه إلا بالاسـتعانة من التراث الصوفى الخالد فى شـعر المتصوفة السابقين.

المصادر والمراجع

حسينى، حسن. ١٣۶٧ش. *بيدل سبهرى وسبک هندى*. تهران: سروش.

دشتى، على. ١٣۶۴ش. *نگاهى به صائب*. تهران: اساطير.

دهخدا، على اكبر. لاتا. *لغت نامه دهخدا*. تهران: مؤسسه لغت نامه دهخدا.

رسـولى دريا گشت، محمد. ١٣۵۴ش. *صائب وسـبک هندى*. تهران: كتابخانه مركزى اسناد دانشگاه تهران.

السعيد جمال الدين، محمد؛ وأحمد حمدى السعيد الخولى، ومحد السعيد عبدالمؤمن. ١٩٧۵م. *دراسات ومختارات فارسية*. مصر: دار الرائد العربى للطباعة والنشر.

سلجوقى افغانى، صلاح الدين. ١٣۴٣ش. *نقد بيدل*. هند: دبوهنى دزدات.

شفيعى كدكنى، محمدرضا. ١٣۶۶ش. *شاعر آيينه‌ها* (بررسى سبک هندى وشعر بيدل). تهران: آگاه.

فتوحى، محمود. ١٣٨۶ش. *بلاغت تصوير*. تهران: سخن.

لاهورى، اقبال. ١٩٩٣م. *كليات اقبال نشر وحيد قريشى*. لاهور: آكادمى پاكستان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

التأثيرات الغربية والشرقية فى أدب الأطفال عند نسيم شمال
(گلزار ادبى نموذجا)

إيناس محمد عبدالعزيز*

الملخص

گلــزار ادبى (الروضة الأدبية) عبــارة عن مجموعة من الحكايات التى نظمها نســيم شــمال فى قالب المثنــوى، يبلغ عددها ثلاثة وثلاثين مثنويا.وقد اعتمد شــاعرنا فى نظم هذه الحكايات على الكلمات الســهلة اليومية، فمن المعروف أن اللغة تلعب دورا مهمــا فى الأدب الموجه للأطفال، فاللغة المناســبة لهم هى اللغة الســهلة البعيدة عن التكلــف الخاليــة من التعقيدات، والتــى يمكن أن توصل الأفكار إلــى عقول الصغار بسهولة ويسر. لذلک ابتعد شاعرنا عن الألفاظ الفصحى المعقدة والمجازية والتعبيرات الغامضة التى يصعب على الطفل فهمها، كما ابتعد عن الألفاظ العامية والألفاظ السوقية المبتذلة حتى لايتعود عليها الطفل، ويحقق هدفه التعليمى وهو رفع مستوى لغة الطفل دون عســر فى الفهم، وكذلک ليضفى على شــعره قدرا من الرسمية والكلاسيكية، كما أضفى على حكاياته ســمة الجدية وليس الهزل أو الســخرية، باستثناء حكاية واحدة بعنوان (الأصلعان) يمكن أن نرى فيها عناصر موجزة للسخرية، وهذه الحكايات كانت تعليمية من الدرجة الأولى ولم يعتمد فيها على الرمز الهادف إلى الأوضاع السياســية والاجتماعية والدينية، كما هو واضح فى ديوانه إلا فى ست حكايات.

الكلمات الدليلية: نسيم شمال، گلزار أدبى، الأطفال، الأدب.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة القاهرة.
Enas2006@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩٠/٢/١١هـ. ش

المقدمة

تعد أغلب أشــعار هذا الكتاب ترجمة أو اقتباسا لأشــعار لافونتين وفلوريان، يقول نســيم شــمال فی مقدمته لهذا العمل: «لقد اســتنبطت أغلب هذه الحكايات من قصص لافونتين وفلوريان، وهما من الكتاب الفرنسيين المشهورين فی كل أنحاء أوربا.»

لكن ليس معلوما كيف حصل على قصص لافونتين وفلوريان وبأية لغة اطلع عليها، لكن هناک احتمال كبير أنه تعرف عليها من خلال الترجمات، ســواء عن طريق جريدة مــلا نصرالدين، أو عن طريق الجرائد الأخرى التی كانــت تأتی من باكو ومدن القوقاز الأخرى إلی رشت، و تصل إلی أيدی المفكرين والمثقفين الإيرانيين، لكن الأمر المفروغ منه هو أن السيد ميرزا حسن خان نائب المعارف فی جيلان قد ساعد شاعرنا فی عمله هــذا، علــی حد قوله فی مقدمة الكتاب: قبل إنهاء الحديث لابد من توجيه الشــكر إلی صديقی الغالی العظيم ، العالم الذكی، الأديب البارع السيد ميرزا حسن خان نائب العلوم فی جيلان أدام الله عطاءه الذی لم يضق بمساعدتی فی اختيار الكتاب.

وعلی الرغم من تأثر شــاعرنا بلافونتين وفلوريان فی نظم أشــعار هذا الكتاب فإن هذا لم يجعله يغفل الأدب الفارســی والعربی والإغريقی، ولذلک ســنحاول الإشارة إلی الحكايات المماثلة لحكايات نسيم شمال فی مصادر أخری:

عنوان الحكاية عند نسيم شمال	حكايات مشابهة فی مصادر أخرى
گرگ وبره (الذئب والحمل)	أيسوب: أنت دائما على خطأ. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص ۳۷. لافونتين: الذئب والحمل. الكتاب الأول. محمد عثمان جلال. الذئب والخروف ص ۱۰ – ۱۱.
آهو ومو (الغزال وشجرة العنب)	لافونتين: الغزال وشجرة الكرمة. الكتاب الخامس محمد عثمان جلال: الكرمة والأيل ص ۶۶– ۶۷.

شير وموش (الأسد والفأر)	أيسوب: الفأر والأسد. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٤٣. أيسوبوس: الصياد والأسد. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٥٨. لافونتين: الأسد والفأر. الكتاب الثانى محمد عثمان جلال: السبع والفأر ص ٧٣.
خاركش ومرگ خواستن از خدا (الحطاب وطلب الموت من الله)	أيسوبوس: الرجل والموت. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٣٢ – ٣٣. أمثال لقمان الحكيم: الإنسان والموت ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٣٤. لافونتين: الموت والحطاب. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الموت والحطاب ص ٤٣.
حيوانات طاعون زده (الحيوانات المصابة بالطاعون)	لافونتين: الحيوانات المحمومة. الكتاب السابع محمد عثمان جلال: طاعون الوحوش ص ٣٩ – ٤٠.
بچه موش (الفأر الصغير)	لافونتين: الديک والقط واالفأر. الكتاب السادس محمد عثمان جلال: الفأر والديک والقط. ص ٢٠.
بلبل ومور (البلبل والنملة)	أيسوب: النملة والخنفساء. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٣. أيسوبوس: النملة والقبرة. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص٨٥. سعدى الشيرازى: البلبل والنملة. رسائل نثرية، المجلس الأول. الكليات ص ٩٦٨. لافونتين: البلبل والنملة. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الصرار والنملة ص ٤.
كلاغ وروباه (الغراب والثعلب)	أيسوب: الغراب والثعلب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص ٢٩. لافونتين: الغراب والثعلب .الكتاب الأول محمد عثمان جلال: الغراب والثعلب. ص ٥.

دو قاطر (البغلان)	أيسوب: ليس عندى ما أخسره. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص ٦٨. لافونتين: البغلان. الكتاب الأول محمد عثمان جلال: بغلة الأثقال وبغلة المال. ص ٧.
خر وتوله سگ (الحمار والجرو)	أيسوب: اعرف حدودک. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ص٧٣. لافونتين:.الكتاب الرابع محمد عثمان جلال: الحمار وصاحبه. ص٢٤ – ٢٥.
اعضاى بدن انسان (أعضاء جسم الإنسان)	أيسوب: المعدة أم الأقدام. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص٨٦. أيسوبوس: مناظرة المعدة والأقدام. ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٩٧. أمثال لقمان الحكيم: البطن والأقدام ترجمة صلاح عبدالعزيز محجوب ص ٩٨. لافونتين: المعدة والأعضاء. الكتاب الثالث محمد عثمان جلال: المعدة والأعضاء ص ٩٣.
پدرى با پسرش (أب وابنه)	لافونتين: الطحان وابنه والحمار. الكتاب الثالث. محمد عثمان جلال: الطحان وابنه والحمار. ص ١٢٨ – ١٢٩. إبراهيم العرب: الحارث وزوجته والجحش. ص ٩٨ – ٩٩. لطيفه هاى ملا نصر الدين: ص ٩٤ – ٩٥.
شتر وقوچ وگاو (الجمل والكبش والثور)	جلال الدين الرومى: الجمل والثور والكبش. المثنوى المعنوى. مج ٦ ص. سندباد الحكيم. الذئب والثعلب والجمل. ترجمة أمين عبدالمجيد بدوى. ص٨٣.
كور وچلاق (الأعمى والقعيد)	فلوريان: الأعمى والقعيد. الكتاب الأول إبراهيم العرب: الأعمى والمقعد. ص ٧ – ٨.

پادشاه وچوپان (الملک والراعی)	فلوریان: الملک والراعیان. الکتاب الأول إبراهیم العرب: الملک والراعیان. ص ۱۴ – ۱۵.
ماهی سیم (السمکة)	فلوریان: السمکة. الکتاب الأول إبراهیم العرب: السمکة. ص۵۰ – ۵۱.
گربه وآیینه (القط والمرآة)	فلوریان: القط والمرآة. الکتاب الأول إبراهیم العرب: الهر والمرآة ص ۵۵.
ما ومن (نحن وأنا)	أیسوب: الشریک. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص ۱۰۰. فلوریان: المسافران. الکتاب الأول. إبراهیم العرب: السائحان. ص ۸۵ – ۸۶.
شیر ودو گاو (الأسد والثوران)	أیسوبوس: الأسد والثوران. ترجمة صلاح عبدالعزیز محجوب ص۴۶.
فیل وپشه (الفیل والبعوضة)	أیسوب: قلیل الشأن. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص۸۲. أیسوبوس: بعوضة وثور. ترجمة صلاح عبدالعزیز محجوب ص ۱۱۰. أمثال لقمان الحکیم: بعوضة وثور ترجمة صلاح عبدالعزیز محجوب ص۱۱۰. فرید الدین العطار: البعوضة والشجرة. فی المقالة الثالثة عشرة فی منظومة مصیبت نامه.
شیر وپلنگ وروباه (الأسد والنمر والثعلب)	أیسوب: الأسد والدب أو حصاد بلا تعب. ترجمة إمام عبد الفتاح إمام. ص۳۰.
شتر وخر (الجمل والحمار)	إبراهیم العرب: الجمل والحمار. ص ۹۸ – ۹۹.
دو کچل (الأصلعان)	فلوریان: الأصلعان. الکتاب الخامس
دروغگو (الکاذب)	تشبه من حیث المغزی حکایة طلب النجدة عند أیسوب ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام ص ۱۰۹.

گربه وقالب پنیر (القطة وقالب الجبنة)	تشبه من حيث المغزى حكاية الحمل والذئب والليث عند إبراهيم العرب ص ١٥.
گرگ واردک (الذئب والبطة)	–
پلنگ وگربه (النمر والقطة)	–
اسب وسگ (الحصان والكلب)	–
کچل (الأصلع)	–
خانه (البيت)	–
راست ودروغ (الصدق والكذب)	–

بناء على هذا الجدول هناک حکایات مشــترکة بین نســیم شمال وعدد من الکتاب والشعراء الغربيين والشرقيين، کان قد تأثر بهم خلال نظمه لحکایات کتابه (گلزار ادبی)، وهم: لافونتين، وفلوريان، وأيســوب، ومولانا جلال الدين الرومی. لکننا هنا ســنکتفی بإجراء موازنة بينه وبين لافونتين.

نسيم شمال ولافونتين

واضح من الجدول الســابق أن هناک اثنتی عشــرة حکاية مشترکة بين نسيم شمال ولافونتين، الذی يعد «أشــهر من أدخل إلی الآداب العالمية الحديثة القصص علی لسان الحيوان وأعطاه أبعادا شــعرية ودرامية جديدة، وجعله ملائمــا لروح العصر، فی الوقت الذی ربطه بکل تراث القدماء، من قبل أيسوب الإغريقی، ولقمان الشرقی وفيدر اللاتينی وبيدبا الهندی من خلال الترجمة الفارسية للنص العربی لابن المقفع.»

رغم تأثر لافونتين بحکايات القدماء، لکنه اتخذ لنفسه نهجا فی صياغتها، فقد تجنب الجانب الحکمی والوعظی الواضح فی حکايات أيسوب، وقد يرجع ذلک إلی أنه «کان يری الحکاية الخلقية علی لســان الحيوان ذات جزأين يمکن تســمية أحدهما جســما والآخر روحا فالجسم هو الحکاية، والروح هو المعنی الخلقی، ولکی يشف الجسم عن الــروح لابد من إجــادة تصويره تصويرا يثير کل ما للروح مــن خصائص. ولذا حرص

لافونتين على توافر المتعة الفنية فى حكايته، بحيث يصور فى شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التى تتوارد لتوضيح الفكرة العامة، حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره، وبذلک تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الفنى واضحة من تلقاء ذاتها.»

كما تخلى لافونتين غالبا عن الأحداث الاستطرادية التى لاتخدم الحكاية ولاتساعد على تطور الحدث، كالحكايات الفرعية المتداخلة كما فى حكايات كليلة ودمنه، ومن الممكن اعتبار بعض حكايات لافونتين ضربا من القصة القصيرة؛ لأنها غالبا تدور حول حادثة واحدة أو موقف واحد أو حالة نفسية أو شعورية فى لحظة ما، وتعتمد على السرد أو الحوار، وشخصياتها قليلة، أما أحداثها فمرتبة ترتيبا منطقيا، تتسم بالوحدة والترابط النصى فى سياق يشكل مقدمة وعقدة وحلا يخلو من المغزى، حيث يترک للقارئ استنتاجه، وهذا يدل على انتقال الحكى الشعبى على يدى لافونتين إلى قص فردى له خصائصه الأسلوبية الجديدة، مما يعنى أن لافونتين قد بلغ بهذا الجنس الأدبى أقصى ما قدر له من كمال فنى وبرع فيه، مما جعله مثالا يحتذى به، وحاكاه الكثيرون من الآداب المختلفة، من بينهم شاعرنا نسيم شمال الذى كان من الممكن أن يرجع إلى تراثه الممتلىء بهذا الجنس الأدبى والذى يعد أحد مصادره، إلا أنه أعجب بأسلوب لافونتين وتأثر به. لكن لتوضيح مدى الاتفاق والاختلاف بينهما فى كيفية تناول الاثنتى عشرة الحكاية المشتركة بينهما سنركز على ثلاثة محاور على النحو التالى:

أ. مقدمات الحكايات:

تبين لنا من خلال الاثنتى عشرة الحكاية أن لافونتين كان قد اعتمد على ثلاثة أنواع للمقدمات، النوع الأول وهو المقدمة التعريفية التى تبدأ بتقديم أبطال الحكايات، وهى الأكثر استخدامًا عند لافونتين، مثال حكاية (الغزال وشجرة الكرمة)، وحكاية (الموت والحطاب)، وحكاية (الحيوانات المحمومة)، وحكاية (الديک والقط والفأر)، وحكاية (البلبل والنملة)، وحكاية (البغلان)، وكذلک حكاية (الثعلب والغراب) التى بدأها قائلاً:

- السيد غراب على فرع الشجرة.

- يمسک بمنقارة قطعة الجبنة.

والنوع الثانى هو المقدمة التمهيدية التى يوضح من خلالها الشاعر استراتيجية الحكاية ومغزاها، حيث تتضمن العبرة والعظة، وهذا النوع من المقدمات يشبه مقدمات الحكايات فــى كليلة ودمنة، على ســبيل المثال حكايــة (الذئب والحمل)، التــى يبدؤها لافونتين قائلا:

- منطق الأقوى دائما هو الأفضل.

- وســنوضــح ذلــک حــالا.

كما بدأ (حكاية الأسد والفأر) قائلاً:

- يجب أن يساعد بعضنا بعضا قدر استطاعتنا.

- فغالــبا ما تحــتاج إلــى الأصــغر مــنک.

- مــن هــذه الحقيقة حكاية اثنين يشكلان الواقع

- والأمــثلة علــى ذلــک كثــيــرة.

والنوع الثالث هو المقدمة التأصيلية التى يسوق الشاعر من خلالها قضية ما أو يطرح موقفــا ما، ثم يعززه بحكاية تعد بمثابة حكاية تمثيلية؛ لأنها تقوم مقام الشاهد أو المثل، مثال حكاية (الطحان وابنه والحمار)، ومقدمتها طويلة على النحو التالى:

- إن اختراع الفنون حق لمن لهم السبق،

- فنحن مدينون لليونان القديمة بهذه الأسطورة الأخلاقية.

- فهذا الحقل لايمكن أن ينبت.

- ولايستفاد من نبته إلا بعد مرور آخرين فيه.

- كل يوم يمر يهتدى كتابنا إلى اكتشاف جديد.

- الآن أريد أن أقص عليک شيئا قد تم إبداعه

- وقد نقله فى الماضى ماليرب إلى صديقه راكان.

- هذان الخصمان لهوراس وورثة لير.

- وهما تلميذان لأبوللو وأستاذينا حتى نحسن القول.

- تقابلا ذات يوم بمفردهما بدون شهود.

- وقد تبادلا أفكارهما واهتماماتهما.

- وهكذا بدأ راكان كلامه: أريد أن تقول لى هذا،

- فأنت على علم كامل بكثير من الأمور الحياتية،

- وأنت الذى تخطيت كثيرا من الصعاب.

- والذى تدرك كل شىء فى هذه السن المتقدمة.

- ما القرار الذى يجب أن أتخذه؟ لقد حان الوقت للتفكير.

- فأنت تعرف قدراتى وموهبتى ونشأتى.

- هل أقيم فى القرية؟

- وأتولى عملا فى الجيش أم أقبل العمل فى البلاط؟

- كل شىء فى الدنيا ممزوج بالمرارة والعذوبة.

- للحرب لذتها وحلاوتها، وللزواج قلقه واضطرابه.

- إذا اتبعت ما أهواه، لعرفت بكل سهولة إلى أى هدف يجب أن أتجه؛

- لكنى لست وحدى، فلدى أسرة وبلاط وشعب يجب إرضاؤهم

- رد ماليرب: إرضـاء الجميع أمـر صعب.

- والأفضل قبل أن أرد عليك أن تنصت جيدا لهذه القصة:

- قرأت أنه فى أحد الأماكن كان يوجد طحان وابنه.

وكذلك مقدمة حكاية (الأعضاء والمعدة) لكنها مقتضبة إذا ما قورنت بالمقدمة السابقة حيث يقول لافونتين:

- كان لابد لى بحكم موقعى

- أن أكون قد بدأت عملى

- وعندما رأيته

- كانت المعدة هى الصورة التى أمامى.

أما نســيم شــمال فكان دائما يفضل المقدمة التعريفية، على سبيل المثال يبدأ حكاية (الغراب والثعلب) قائلا:

– كان هناك غراب أحمق وتعيس يملك عشا على غصن شجرة.

بينما بدأ حكايته (الذئب والجمل) قائلاً:

– رأى ذئب مجنون ومؤذٍ ومندفع (متهور) حملاً عند مجرى الماء.

وبدأ حكاية (الأسد والفأر) قائلاً:

– انطلق فأر كالسهم من أحد الثقوب وهرب من قبضة الأسد.

وبدأ حكاية (أب وابنه) التى تعد محاكاة لحكاية (الطحان وابنه والحمار) قائلا:

– فى الشارع كان يسير أب مع ابنه وبرفقته حماره.

ب. نهايات الحكايات:

كان لافونتين غالبا يســدل ســتار حكاياته دون ذكر المغزى، معتمدا– كما ذكرنا من قبــل– على إجادة تصويره للأحــداث لكى تعبر عن المعنى بذاتها، على ســبيل المثال حكاية (الغراب والثعلب)، حيث ختمها قائلا:

– شعر الغراب بالخزى والعار مما حدث.

– وأقسم– وإن كان متأخرًا بعض الشىء– أنه لن ينصت للمتملقين

وختم حكاية (البغلان) قائلاً على لسان البغل حامل البرسيم:

– إذا لم تكن قد خدمت طحانا مثلى

– ما كنت متعبا هكذا.

وأنهى حكاية (الحمار والجرو) قائلاً:

– على الفور بدل الحمار ألحانه

– وهكذا انتهت الكوميديا.

كما ختم حكاية (الأعضاء والمعدة) التى تعد تمثيلية، قائلا:

– قد رآهم مينوس

- يشبهون الأعضاء
- وبهذه الأسطورة الأخلاقية
- أعادهم إلى أعمالهم.

لكن على الرغم من ذلك كان لافونتين أحيانا يختم بعض حكاياته كأيسوب بذكر مغزى الحكاية الذى يشتمل على الوعظ والحكم. وهذا يدل على عودة لافونتين فى بعض الأحيان إلى تقنية الحكى الشعبى من حيث ذكر المغزى، لكن هذا لايظهر كثيرا عنده، على سبيل المثال (حكاية الديك والقط والفأر) التى ختمها قائلاً:

- حاذر ما دمت حيا
- لاتحكم على الناس من مظهرهم

وكذلك حكاية (الطحان وابنه والحمار) التى تعد تمثيلية فقد اشتملت نهايتها - التى تعد إجابة على السؤال الذى طرح فى بدايتها- على وعظ، وهى على النحو التالى:

- وأما أنت فلتتبع المريخ أو الحب أو الملك.
- اذهب واجر واستقر فى الولاية.
- تزوج أو اعتكف أو التزم صنعة أو عملا فى الحكومة.
- لايمكن إغلاق أفواه الناس، فأى شخص سيقول شيئا، فلا تتردد فى هذا الشأن.

أما نسيم شمال فكان على عكس لافونتين، غالبا ما اعتمد على تقنية الحكى الشعبى وأنهى حكاياته بحكمة ووعظ تعليمى أو أخلاقى، باستثناء حكاية (الغراب والثعلب)، فقد أسدل ستارها دون وعظ قائلا:

- غاص الغراب الصغير فى الغم وأقسم بجرأة شديدة
- أنه لن يسمع مرة أخرى كلام أحد وخاصة المتملقين الأخساء

ج. مغزى الحكايات:

كان لافونتين غالبا لايذكر مغزى الحكاية، بل كان يترك للقارئ استنتاجه، وإذا ما ذكره فكان ذكره يأتى إما فى مقدمة الحكاية وخاصة المقدمة التمهيدية كما فى حكاية

(الذئب والحمل) وحكاية (الأسد والفأر) وحكاية (الحمار والجرو) وإما أن يرد فى نهاية الحكاية مثل حكاية (الموت والحطاب)، وكذلك حكاية (الديک والقط والفأر)، أما نسيم شمال فغالبا ما كان يذكر مغزى الحكاية فى نهايتها.

بعد دراســة الحكايات تبين أن نســيم شــمال اتفــق مع لافونتين فــى مغزى بعض الحكايــات، مثل حكاية (الغراب والثعلب)، حيــث أكد كل منهما ضرورة عدم الإنصات للمتملقين، وحكاية (الفأر الصغير) التى تقابل عند لافونتين (الديک والقط والفأر)؛ حيث اتفق الاثنان على ضرورة عدم الانخداع بالمظاهر، وفى حكاية (الغزال وشــجرة الكرمة) أكــد الاثنان أهمية الاعتراف بالجميــل، أما فى حكاية (الحمار والجرو) فقد دعا كلاهما إلى ضرورة عدم تجاوز الحدود وضرورة تقدير كل شخص لإمكانياته. وفى حكاية (أب وابنــه) التى تقابــل عند لافونتين (الطحان وابنه والحمار) فقــد أكد الاثنان ضرورة عدم الإصغــاء لثرثرة الناس، لأنه لا جدوى منها، وأخيــرا حكاية (الموت والحطاب)، حيث يختمها لافونتين قائلاً:

– الأفضل أن نعانى ونتألم بدلا من أن نموت

– هذا هو شعار بنى آدم فى هذا العالم

أما نسيم شمال، فقد ختم الحكاية قائلاً:

– أى إنسان فقير، مريض، عجوز لايشبع من الحياة

– ففى ظلمات سكرات الموت ينتظر نور جمال الحياة

أما حكاية (الذئب والحمل) فقد اعتمد نســيم شمال ولافونتين على الرمز فى مغزاها ذى المنحى السياســى، وقد عبر كل منهما عنه بأســلوبه، فلافونتين ركز على أن منطق القوة صار هو المفضل مما أدى إلى شيوع الظلم، فيقول:

– منطق الأقوى دائما هو الأفضل.

– وسنوضح ذلک حالا.

....

– مزقه الذئب وأكله

– دون أن يتحرى الدقة

أما نسـيم شـمال فقد أكد أن البقاء للقوى وليس للضعيف، فكل من لايتمتع بالقوة يذل ويقتل، فيقول:

– كان الحمل الضعيف ينشد بنواح هذا الكلام تحت أسنان الذئب.

– كل ضعيف ذليل، والقوة أكبر دليل على ذلک.

عـلاوة على الحكايات السـابقة، هنـاک حكاية بعنوان (البغـلان) أكد لافونتين من خلالها ضرورة عدم تجاوز الحدود والتزام كل شخص بعمله، فيقول البغل حامل البرسيم لصديقه فى نهايتها:

– إذا لم تكن قد خدمت طحانا مثلى

– ما كنت متعبا هكذا

أما أيسـوب الذى كانت حكايته بعنوان (ليس عندى ما أخسره) فقد أكد من خلال مغزاهـا أن الفقير المتواضع يعيش آمنا، أما الغنى فهو يعيش على حافة الخطر دائما.لكن نسيم شمال جمع بين كلا المغزيين، وقال على لسان البغل حامل البرسيم:

– ماذا فعلت بالمال والسلطة، السلامة فى فقر الصاحب

– عندما تجاوزت حدودک تجرعت الألم والمرارة.

فـى النهاية نود أن نقول إن نسـيم شـمال رغم اتفاقه مع لافونتيـن غالبا فى مغزى الحكايات، فإنه لم يكن مترجما حرفيا، بل يمكن أن نقول إنه بعد أن استوعب موضوع الحكايات صاغها بأسـلوبه وانتقل من مجرد الترجمة الجافـة التى تلزم الأصل بطريقة حرفيـة إلى موضوع جديد، والدليل على ذلک وجـود حكايات موجزة لديه فى حين أنها تتسـم بالإسـهاب عند لافونتين، مثل حكاية (أب وابنه) التى تقابل عند لافونتين– كما ذكرنا– حكاية (الطحان وابنه والحمار)، هذا فضلاً عن اختلاف أسـلوبيهما وطريقة تصويرهما للحكاية، ولذلک سـوف نذكر ترجمة حكاية (الفأر الصغير) لنسـيم شـمال ومقابلهـا عنـد لافونتين وهى بعنـوان (الديک والقط والفأر) مثـالا على اختلافهما فى تصوير الأحداث، أمـا مغزى الحكاية فرغم أنهما اتفقا عليه وهو ضرورة عدم الانخداع

بالمظاهر، فإن نسـيم شـمال قد استعان فيه بالرمز بهدف توضيح وضع بعض الناس فى بلاده.

أولا. ترجمة الحكاية عند لافونتين:

- فأر صغير مازالت خبراته محدودة.
- كاد أن يقع فى الفخ.
- فحكى لوالدته الحكاية على النحو التالى:
- عبرت الجبال التى تحيط بهذا البلد
- وقمت باجتيازها كفأر شاب
- يسعى فى الفضاء الواسع لكسب رزقه
- وقعت عينى على اثنين من الحيوانات
- أحدهم لطيف، وظريف وطيب القلب
- والآخر ماكر وخبيث وحائر
- لديه صوت خارق وقاسٍ.
- على رأسه قطعة لحم.
- كان لديه شىء يشبه المخلب وكان يرفع نفسه فى الجو،
- كالذى يريد أن ينهض للطيران.
- وله ذيل من الريش الملون الكثيف.
- هذا هو الديک الذى كان فأرنا يريد
- أن يصوره لأمه.
- كأنه الحيوان الذى أتى من أمريكا.
- قال: إنه قاتل وبرفرفة أجنحته
- كان يحدث ضجيجا وضوضاء
- ورغم فضل الله وما أتمتع به من شجاعة،
- لكنى هربت من شدة الخوف.

– ولعنته من كل قلبى.

– فلو لم يكن موجودا لاستطعت التعرف على هذا الحيوان اللطيف الصغير مثلنا.

– الذى لديه ذيل طويل ومتواضع.

– كان ينظر إلى بحياء لكن بعيون براقة محدقة.

– اعتقد أنه متعاطف جدا

– مع السادة الفئران، لأن لديه آذانا

– تشبه آذاننا.

– كنت أريد الاقتراب منه لكن الصوت المفاجئ

– جعلنى أهرب

– قالت الفأرة، يا بنى، هذا اللطيف هو القط

– الذى يخفى خلف طيبته الكذب والنفاق

– عكس من له صلة قرابة بك

– خبيث أراد أن يخدعك

– وعلى العكس تماما الحيوان الآخر

– فمن المستبعد أن يلحق بنا أى ضرر منه

– وربما يعد لنا فى يوم من الأيام طعامنا

– أما مطبخ القط فقائم على لحمنا

– حاذر ما دمت حيا

– ولا تحكم على الناس من مظهرهم

أما الحكاية عند نسيم شمال فهى على النحو التالى:

– ذات يوم خرج فأر صغير من الشق متجها إلى الصحراء الواسعة الرحبة.

– فوصل إلى سفح الجبل والمرج، فرأى هناك اثنين من الحيوانات.

– رأى قطة صغيرة كالعروس وخلفها ديک صغير.

– ولأنه لم يكن يعرف حبيبه من عدوه، عرض الفأر الوليد نفسه للخطر.

– حيث أراد أن يتجه نحو القطة ليصبح فريسة لخصمه.

– فتقدم الفأر اللطيف نحو القطة، لكن الديک صاح فجأة.

– وعندما رفرف الديک بجناحيه، خاف منه الفأر الصغير.

– وذهب إلى أمه الحنون، وقال رأيت اثنين من الحيوانات اليوم.

– الأولى ناعمة ورشيقة وجميلة، جسدها كالحرير.

– كانت عيناها الزرقاوان مثل عيناک، ووبرها ناعم مثل وبرک.

– والثانى كان على رأسه تاج أحمر، ولحيته حمراء ومخيف وقبيح الشكل.

– أردت أن أذهب نحو الأولى، فرفرف الثانى بجناحيه.

– ففرت خوفا منه واتجهت نحو شق الغار.

– عندما سمعت أم الفأر هذا الكلام، انهمرت الدموع من عينيها.

– وقالت يا وليدى الصغير إنک لم تعرف الفرق بين العدو والصديق.

– ذات العيون الزرقاء التى رأيتها أولا، اسمها قطة وهى عدوتک.

– القطة ماجنة، وهى عدوة الفئران.

– وذاک الذى رأيته قبيح الشكل هو الديک، وهو أفضل من الجميع.

– خلصک من القتل، فحذار يا عزيزى كل الحذر.

– لاتنخدع بظاهر الأشخاص، ولاتأكل شيئا من أيدى الأخساء.

والحكاية الثانية التى سوف نستشهد بها هى حكاية (البلبل والنملة)، لكننا لن نكتفى بذكر ترجمتها عند كل من لافونتين ونسيم شمال فحسب، بل سنذكر ترجمتها عند سعدى الشيرازى أيضا لنرى كيف عالجها كل واحد منهم، فرغم اشتراكهم فى أبطال الحكاية والحدث الرئيس فيها وهو انشغال البلبل بالغناء والرقص، بينما النملة اهتمت بجمع الحبوب، لكنهم اختلفوا فى طريقة سرد الحكاية وتصويرها، هذا فضلا عن اختلاف المغزى، فسعدى الشيرازى الواعظ الدينى قد أكد فى نهاية حكايته ضرورة أن يجتهد الإنسان بزراعة الطاعة فى مزرعة الحياة، ليظفر بالآخرة. أما لافونتين فقد أسدل الستار دون وعظ وترک للقارئ استنباطه، أما نسيم شمال فقد أكد ضرورة التعلم وأهمية العمل

خلال فترة الشـباب؛ لينعم الإنسـان بحياة كريمة فى الكبر، وهـا هو نص الحكاية عند سعدى الشيرازى:

روى أن بلبلا ابتنى له عشـا على فرع شجرة فى روضة، واتخذت نملة صدفة أسفل تلك الشجرة لها موطنا، وأنشأت لأيامها العديدة مقاما ومسكنا وكان البلبل يقضى نهاره وليله وهو يحلق حول الروضة ويرجع على بربط نغماته الآسرة ترجيعاته، وكانت النملة مشـغولة فى ليلها ونهارها بجمع النفحات، وقـد انتفج البلبل بصوته فى جنبات الروض كان البلبل يكلم الورد رمزا وكان ريح الصبا يزجى بينهما غمزا. وحين كانت هذه النملة الضعيفة تشاهد دلال الورد وضراعة البلبل كانت تقول بلسان الحال: ماذا يتأتى عن هذا القيل والقال وسوف يجد الجد فى وقت تال، فلما انقضى فصل الربيع وكل موسم الخريف وحل الشـوك محل الورد ونـزل الغراب فى مقام البلبل، وأخـذت رياح الخريف تهب والأوراق تتسـاقط من الأشـجار، واصفر وجه الورق، وبردت أنفاس الهواء وجعل الدر ينتثر من رأس السحاب، والكافور ينتخل من غربال الهواء، دخل البلبل بغتة الروضة فلم ير لون الورد ولم يشم رائحة السنبل فخرس لسانه الحكاء فليس من وردة يرى جمالها ولاخضرة يشـاهد كمالها، فضاقت طاقته لفقـره وعجز إعجازه لفاقته فتذكر أن نملة فى آخر الأيام سـكنت بأسفل هذه الشجرة وكانت تجمع الحبوب، فيرفع اليوم حاجته إليها ويطلب منها شيئا بسبب قرب الدار وحق الجوار.

ذهب البلبل الجائع من عشرة أيام إلى النملة يستجديها، قال: أيتها العزيزة إن السخاء دليل السـعادة وأساس السـيادة، وكنت أمضى عمرى العزيز بغفلة وكنت تقومين بجليل الأعمال وتكدسـين الذخائر فلو تكرمت على بنصيب منها، فقالت النملة: كنت فى الليل والنهار فى القيل والقال وأنا فى جهيد الحال؟ كنت تشـغل نفسك بنضارة الورد ونضارة الربيع، ولم تكن تدرى أن لكل ربيع خريفا ولكل طريق نهاية.

فاسـمعوا أيها الأعزاء قصة البلبل وقيسـوا عليها حالكم واعلموا أن وراء كل حياة وعقب كل وصال فراقا وليس صفاء الحياة بلا ثمالة وأطلس البقاء بدون برد الفناء، فإن خطوتم فى طريق الطاعة قرأتم: {إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِى نَعِيمٍ} (الانفطار: ١٣) ولكم جزاء وإن

بســطتم رحلكم فى ربع المعصية تلوتــم: {وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِى جَحِيمٍ} (الانفطار: ١٤) لكم قصاصا، فلا تغفلوا فى ربيــع الدنيا كالبلبل واجتهدوا وبزراعة الطاعة فى مزرعة الحياة؛ لأن الدنيا مزرعة الآخرة، فإن هبت ريح صرصر خريف الموت دخلتم شق القبر كالنمل بحبــوب العمل الصالح، قال الحكماء لاتلبثوا عاطلين حتى إذا حلق نســر: {إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ} (الواقعة: ١) وبسط جناحى (ليس لوقعتها كاذبة) وقرع طبل (القارعة) وجاشت العقول من حرارة شــمس القيامــة وماجت القلوب من هيبة نفخــة الصور كنت معذورا لانقض ظهر يد الحســرة بأسنان الحيرة فكان أمامک مثل هذا اليوم، واجتهدت لتحصل علــى الزاد أثناء هذه المهلة القصيرة وادخرت الذخيــرة. وفى يوم القيامة تتحير ويتفكر خلائق الأرض وملائک الســماء، ويرتعد الأنبيــاء، ويرتغب الأولياء، ويرتعش المقربون والحاضرون.

- إذا خاطب الله فى المحشر يا لقهر الأنبياء أين عذركم.
- فقل أجل ربى الستر عن وجه لطفک فللأشقياء أمل المغفرة.

فإن حصلت الزاد اليوم من مزرعة الدنيا طرحته بالغد فى الجنة الباقية.

- فاز بقصب السبق من الدنيا من حمل معه نصيبا على الآخرة.

بينما الحكاية عند لافونتين على النحو التالى:

- كان البلبل يشدو
- خلال فصل الصيف
- لكنه فقد كل شىء
- عندما هبت الريح
- فلا يملک شيئا
- من الذباب أو الديدان
- ذهب باكيا من الجوع
- إلى جارته النملة
- يطلب منها أن تقرضه

– بعض الحبوب من أجل البقاء على قيد الحياة

– حتى الموسم الجديد

– وقال لها: قبل أغسطس وأقسم لها بشرف الحيوانات.

– سأرد لك الدين وفوائده

– النملة لاتقرض

– فالإقراض ليس من طبعها

– ماذا كنت تفعل فى فصل الصيف؟

– قال لها لهذا المفترض

– ليل نهار كنت أغنى

– ألا يرضيك

– تغنى؟ أنا سعيدة

– حسنا أرقص الآن

أما الحكاية عند نسيم شمال فهى على النحو التالى:

– كان هناك بلبل ثمل دائما يرقص على الأغصان المتشعبة فى فصل الربيع.

– وكانت هناك نملة تحمل الحبوب داخل جحرها من أجل الشتاء.

– وبسبب التفكير فى الشتاء انشغلت ليل نهار بجمع الحبوب وهى مفعمة بالسعادة.

– عندما مر فصل الربيع والخريف، ورفعت الشتاء رايتها على الصحارى والوديان.

– واختفى أى أثر للون الأخضر والبنفسجى فى الصحارى والبساتين إلا الثلج.

– صار البلبل العاجز أسيرا للثلج، ولم يعد قادرا على الحركة.

– فجاء يشحذ، وهكذا قال للنملة الضعيفة الصغيرة:

– اقرضينى بعض الحبوب، فالقرض ضرورى وقت الضيق.

– فردت عليه النملة: خلال فصل الربيع لماذا لم تفكر فى مثل هذا الوقت؟

– هكذا رد البلبل المغرد: كنت أرغب فى الرقص والغناء.

– أسعدت قلبى بالغناء، ولم أفكر فى الشتاء

- قالت له النملة الصداقة شيء، لكن الإقراض ليس من طبعي.

- أيها الصديق كل ما تريده اطلبه مني، لكن لا تقترض مني دون رهن.

- لقد قال لي ملا قلي عدة مرات، إذا كنت عاقلة فلا تقرضي مطلقا.

- الخلاصة وقع البلبل ومات حزنا لكنه حمل حسرته على الحبوب معه في القبر.

- يا عزيزي التقط السكر بشفاهك كالببغاء، واتعظ من ذلك البلبل وتلك النملة الصغيرة.

- انشغل بالعمل خلال فترة الشباب، وإلا صرت ذليلا وعاجزا في مرحلة الشيخوخة.

- لاتغفل التدريب والتعليم، واخش الجهل والفقر في مرحلة الشيخوخة.

- عندما يشحب وجهك ويبيض شعرك، ستصبح الحياة بلا جدوى.

- ليست الأسنان للشواء والطعام، وليس الرضا في وجود زوجة لك في البيت.

- ليس هناك معين للإنسان إلا العلم، ومؤنسك الوحيد هو أشرف الدين.

المصادر والمراجع

درويش، أحمد. ١٩٩٦م. *الأدب المقارن: النظرية والتطبيق*. ط ٣. القاهرة: دار الفكر الحديث.

بدوي، أمين عبدالمجيد. ١٩٨١م. *القصة في الأدب الفارسي*. بيروت: دار النهضة العربية.

إمام عبد الفتاح، إمام. ٢٠٠٣م. *حكايات إيسوب: دراسة وتعليق وترجمة*. مجلة القاهرة: العدد ١٥٣.

غنيمي هلال، محمد. لاتا. *الأدب المقارن*. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الحسيني، اشرف الدين. ١٣٧٥ش. *كليات سيد اشرف الدين گيلاني* (نسيم شمال) باهتمام احمد اداره چي گيلاني. تهران : انتشارات نگاه.

عاطف راد، مهدي. ١٣٨٤ش. *نسيم شمال: بنيادگر ادبيات كودكان در ايران*. شاعر مردم باهتمام: على اصغر محمد خاني. تهران: انتشارات سخن.

دروديان، ولي الله. ١٣٨٤ش. *لافونتين وسيد اشرف الدين حسيني قزويني*. شاعر مردم باهتمام: على اصغر محمد خاني. تهران: انتشارات سخن.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

الغزل الصوفی عند ابن الفارض وجامی؛ دراسة نقدية مقارنة فی المضمون

محمد هادی مرادی*
فاطمة نصراللهی**

الملخص
إن الأدب المقارن من أهم الفروع الأدبية لأنه يعالج الصلات التاريخية الموجودة بين أدبين مختلفين، موضحا وجوه خلافهما وتشابههما. ويشترط فی هذا الحقل النقدی أن تكون لغة موضوع الدراسة مختلفة. تتطرق هذه الدراسة المتواضعة إلى الغزل الصوفی للشاعرين الكبيرين ابن الفارض وجامی من حيث المضمون، على أنهما كانا من أعلام الشعراء الصوفية فی الأدبين العربی والفارسی. فتلقی الضوء على حياة الشاعرين، ثم تنطلق نحو دارسة مضامينهما الشعرية على أساس أهم مظاهر الشعر الصوفی كالخمر والمرأة اللتين يوظفهما الشاعر لبيان المفاهيم العرفانية.

الكلمات الدليلية: ابن الفارض، جامی، الغزل الصوفی، الحب، الخمر، المرأة.

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبايی.
**. خريجة جامعة آزاد الاسلامية فی كرج.
hadimoradi29@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٢٥هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٣/٢١هـ. ش

المقدمة

إن التصوف ظاهرة دينية قوية بدأت حوالى القرن التاسع الهجرى، وانتشرت منذ ذاک الزمن فى الممالک الإسلامية، وهى نزعة ذات الفرق الكثيرة فى كل أنحاء العالم الإسلامى، وجذبت الكثيرين من الشعراء. أما اللذان يشار إليهما فى هذا البحث فهو ابن الفارض المصرى الذى مشهور بأشعاره الصوفية الجزيلة، وجامى الذى هو من أشهر شعراء الفرس الصوفية. وقامت الدراسة بالمقارنة بين غزلهما الصوفى مضمونا.

حياة ابن الفارض

هو عمر بن على بن المرشد بن على شرف الدين أبوحفص الحموى الأصل، ولد بالقاهرة فى الرابع من ذى القعدة سنة ٥٧٦ق، قدم أبوه من حماة فى بلاد الشام إلى مصر فأقام فيها، وكان يثبت الفروض للنساء على الرجال بين يدى الحكام ولقب بالفارض، وهناک رزق بولده عمر، لذلک سمى بالفارض. (ابن غالب، لاتا: ٣)

يبدو شعر ابن الفارض من الوجهة الفنية نموذجا صادقا للتعبير الشعرى المنبثق عن تجربة ذاتية أصلية، وذلک لأن أحواله ومنازلاته ومواجيده الروحية هى التى كانت تحرک فيه القوافى والأوزان، فتجعله ينشط للشعر، إذ يصف به أحواله عن ذوق فردى أصيل لا عن تقليد أو محاكاة. (جودة نصر، لاتا: ٣٠٥)

وكانت وفاة سلطان العاشقين شرف الدين عمر ابن الفارض فى العام الثانى والثلاثين بعد المائة السادسة للهجرة، ودفن فى سفح جبل المقطم فى مكان يدعى اليوم قرافة ابن الفارض. ومازال قبره حتى الساعة مزارا يزدحم بأفواج المؤمنين. (ابن الفارض، ٢٠٠٥م: ١٥)

حياة جامى

ولد جامى فى خرجرد فى مدينة جام، وقت العشاء الثالث والعشرين من شعبان المعظم سنة سبع عشرة وثمانمائة. كان لقبه الأصلى عمادالدين، ولقبه الذى اشتهر به

نورالدین، واسمه عبدالرحمن. (لاری، ۱۳۴۳ش: ۳۹)

وبما أن مولده کان فی جام، وفیها مرقد شیخ الإسلام احمد جامی اختار لنفسه جامی. (جامی، ۱۳۸۳ش: ۱۶)

کان من کمالات أستاذ جام، ذوقه الشعری وهو کان مشهورا بهذا الفن فی عصره ومعروفا بالبراعة عند أکثر المتکلمین فی اللغة الفارسیة فی إیران وترکستان والهند، ولقب بخاتم الشعراء لأنه انقضی بوفاته نظم الشعر بأسلوب الشعراء القدامی الذی کان معروفا فی خراسان وفارس والعراق، وبعد وفاته حتی القرن الثالث عشر لم یطلع نجم مشرق من تلک النجوم القدیمة فی أفق الأدب الفارسی. (حکمت، ۱۳۸۶ش: ۱۱۱)

عاش جامی إحدی وثمانین سنة، وفی صباح یوم الجمعة وفی الثامن عشر من محرم الحرام، ظهرت آثار الرحیل من مقام الفناء إلی دار القرار، وتوفی سنة ثمان وثمانمائة ودفن فی هرات. (لاری، ۱۳۴۳ش: ۴۴)

أشعار ابن الفارض و جامی فی المضمون

مع أنّ الشکل قسم هام لکلّ أثر أدبی، نتطرق فی هذه العجالة إلی مضامین الشاعرین الشعریة، لأنّ الشعر أو النثر لایخلق إلا بسبب مضمونه، ولکل مضمون فکرة خلقته. وبهذه الصورة مع خلق الآثار الأدبیة المتعددة تنتشر الأفکار فی العالم وتؤثر علی الحیاة البشریة. لکل نوع من الشعر مظهر، ومظاهر الشعر الصوفی هی التی تساعدنا علی فهم أشعار ابن الفارض وجامی. الخمر مظهر من المظاهر التی انصرف إلیها ابن الفارض فی أشعاره بشکل واسع، وإدراک معناها یفتح بابا من المعانی أمام القارئ.

الخمر فی شعر ابن الفارض

الخمر موضوع هام فی شعر شعراء الصوفیة، ومع السیر فی دیوان ابن الفارض تبدو أهمیته فی أشعاره بحیث أنه اختصّ قصیدة کاملة لبیان هذا الموضوع مع أن أکثر الشعراء یستخدمونها خلال أشعارهم بشکل شتّی.

القصيدة الخمرية هى أهم القصائد فى ديوان ابن الفارض بعد تائيته الكبرى. يقوم الشاعر فى هذه القصيدة بوصف الخمرة وصفاً عميقاً، كى يبلغ غاية غير مادية، ويجبر القارئ على العبور من ظاهرها إلى باطنها. فى ظاهر القصيدة يبدو أن ابن الفارض وصف الخمر، ولكن لكونه شاعراً صوفياً فإنّ لكل ألفاظه مفهومين، فللخمر فى نظرته معنى آخر. فى بداية القصيدة يأتى الشاعر بذكر حبيب هو مبدأ كل شىء فى الحقيقة، ومبناه؛ وقصة هذه المدامة التى يصفها حتى نهاية القصيدة ترجع إلى هذا الحبيب، وهو الغاية النهائية فى الأصل:

شـــربنا على ذكر الحبيـــب مدامة   ســـكرنا بها، قبل أن يخلق الكرم

(ابن الفارض، ٢٠٠٥م: ١٧٩)

هذا هو الحبيب الذى كان حبّه فى قلب الشاعر قبل خلق العالم فهو حبّ عريق. ثم يبدأ بوصف الخمر، إذ يختص قسم كبير من القصيدة بها. بدقة النظر فى هذه الأوصاف يبدو كأنّ الصفات المذكورة لشىء أعلى من الخمرة المادية، والخمر فى الحقيقة تمثّل غيرها، وهى يمكن أن تكون رمزا للحبّ، رمزٌ لحبّ أصيل لحبيب أزلىّ. وهو يصف الخمر كمفتاح كل قفل ودواء كل داء، ويقول:

وإن خطرت يوما على خاطر امرىء   أقامـــت بـــه الأفراح، وارتحـــل الهمّ
ولـــو نظـــر الندمـــان ختـــم إنائهـــا،   لأســـكرهم من دونها ذلـــک الختم
ولـــو نضحوا منهـــا ثرى قبـــر ميت   لعادت إليه الرّوحُ، و انتعش الجســـم

(المصدر نفسه: ١٨٠)

أجل، إنّ ابن الفارض، يُظهر الخمر بأنها تشفى كل مرض وتحلّ كل مشكلة إذ يقول:

ولو طَرَحوا، فى فَىءِ حائط كرمها   عليلاً، وقد أشـــفى لفارقهُ الســـقمُ
ولو جُليت، ســـراً علـــى أكمهٍ غدا   بصيراً، و من راووقها تَسمعُ الصمّ

(المصدر نفسه: ١٨٠و١٨١)

وأنّه يصلح مفاسد الأمور الباطنية والأخلاقية كما يصلح الأمور الظاهرية:

تُهــذب أخلاق الندامــی، فیهتدی   بها لطریــق العزم، مــن لا له عزم
ویکــرُمُ من لم یعرف الجــودَ کفَّهُ   ویَحکُمُ، عند الغیظ، من لا لَه حلم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

هذه الخمرة بهذه الصفات الفاضلة والمؤثرة علی المخلوقات لیست إلّا الحبّ الإلهی، (جودة نصر، ۱۹۸۳م: ۳۶۳) الذی یشفی کل مریض ویحیی کل الموتی ویفتح کل الأبواب المغلقة ویبعث الفرح والبهجة ویذیب کل همّ وغمّ، حینما تنتشرُ رائحته فی العالم دون أن یدرک من جانب الخلائق بصورة کاملة. هذا هو الحب الذی سکر به الشاعر ولایقطع صلته به أبدا. أما فی قسم آخر من القصیدة فهو یقول:

یقولون لی : صفها، فأنت بوصفها   خبیرٌ، أجل، عندی بأوصافها علم

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۸۲)

وبعد الفراغ من هذه الأوصاف یبین معرفته للخمر أو حب المحبوب کأنّه بین الناس معروف بهذه المعرفة وهم یطلبون منه وصف حبه العریق للمحبوب الحقیقی وهو کذلک یصدق هذه الإدعاء، قائلا:

صفــاءٌ ولا ماءٌ، ولطــفٌ ولا هواء   ونــورٌ ولا نارٌ، وروحٌ ولا جســـم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

وکأنه محرم لأسرار المحبوب، یحصی میزات الخمر (الحب الإلهی)، ویقول بأنّ لهذا الحبّ صفات لیس لها مثیل، وهو مطهر خالٍ من التلوّث المادیّ وفی الحقیقة أعلی مما یبادر إلی الذهن. ثم ینصرف إلی تبیینه وما أدرکه منه عن أعماق قلبه ویتکلم عن قدمه، بأنه کان موجودا قبل أن یوجد ما فی العالم:

تقــدّم کُــلَّ الکائنــات حدیثُها   قدیماً، ولا شکلٌ هناک، ولا رسم

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

وخلق کل شیء علی حسب محبة الله وفهمها لایمکن إلا بواسطة العقلاء، والذی حرم عن هذه النعمة محروم عن إدراکها:

وقامت بها الأشــياء ثَــمّ، لحكمة　　　بها احتجبت عن كلّ من لا له فهمُ

(المصدر نفسه: ۱۸۲)

ثمّ ينصرف الشاعر إلى البحوث الحكمية فی الحبّ وفيها ظرائف عديدة، مثلا:

ولا قلبهــا قبل، و لا بعدَ بعدها،　　　وقبليّــة الأبعاد، فهــی لها حتم

(المصدر نفسه: ۱۸۳)

يذكّر البيت القاری، هذه الآية الشريفة: ﴿هو الأول والآخر والظاهر والباطن﴾ (الحديد: ۳) بمعنی أنّ الله تعالی وحبه كان الأول قبل وجود كل شیء، ويكون الآخر بعد إيجاد كل شیء، ولايسبق عليه شیء ولايلحق به شیء وكل شیء منه، وهذا بحث عميق فی الحكمة يطلب مجالاً واسعاً، ثم يقوم الشاعر بالتعبير عن نفسه أمام الحب ويقول:

وقالوا: شــربتَ الإثــم! كلّا وإنّما　　　شربتُ التی، فی تركها عِندیَ الإثمُ

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۸۴)

يتهمه العوام بالإثم، لأنّه غريق فی بحر حب الله، ولكنه لايقبل كلامهم بل يعتقد بأن البعد عن هذا البحر العظيم هو الإثم والعصيان أمام المعبود. وهو يتكلم عن الفرح والنشاط الذی يحصل من قرابته عن المحبوب، وهو الذی ذاق طعم غرامه قبل أن تطأ قدماه عالم الطبيعة:

وعندی منها نشــوة، قبل نشأتی　　　معــی أبداً تبقی، و إن بَلیَ العظم

(المصدر نفسه: ۱۸۴)

وكان طعم الحب عنده حلو بحيث لاينساه حتی يموت ويبلی عظمه أی حتی لو لم يبق له أثر. نعم، حب الإله أطيب لذة عند الشاعر ولهذا يوصی الآخرين بكسبه خالصاً لوجه الله، لأنّه نبض حياة الكائنات. وفی النهاية يقول فی ختام كلامه: إن الحياة دون الحبّ الحقيقی هی الموت، ومن لايدركه طوال عمره فهو الميّت:

فلا عيش فی الدنيا لمن عاش صاحيا　　　ومن لم يمت ســكرا بها فاته الحزم

علی نفســه، فليبک من ضاع عمره　　　و ليــس له فيهــا نصيبٌ ولا ســهمٌ

(المصدر نفسه: ۱۸۵)

فحبّ الله رمز عظیم فی حیاة ابن الفارض، وهو الذی عبر عنه بالخمر، بسبب أنّ الخمر تسکر الإنسان، وتضعف عقله وتفصله عن الدنیا، فالحب الإلهی مثل ذلک ولکن فی درجات عالیة ولیس فیه ضرر بل کله حُسن، لأن الإنسان لما یسکر من حب الله ینفصل عن عالم المادة ولایری إلا الله تعالی.

الخمر فی شعر جامی

ورد ذکر الخمرة فی أشعار جامی قلیلا، بالإضافة إلی أن إشاراته فی بعض أبیاته إلی الخمر لیست وصفا لها أو تعبیرا لما یرتبط بالخمرة، بل هو وسیلة لبیان موضوع آخر؛ فعلی سبیل المثال فی إحدی أوصافه للربیع یأتی بذکر الخمر ویقول:

ساقی بیار می که گل از غنچه رو نمود

چون بگذرد بهار وپشیمان شوی چه سود

(جامی،۱۳۴۱ش: ۴۰۸)

وفی موضع آخر فی وصف العشاق یذکر الخمر قائلا:

ساقیا صاف می عیش به خود کامان ده — دُردی درد به خون جگر آشامان ده

(المصدر نفسه: ۶۷۹)

وفی أکثر الأبیات التی جاءت بذکر الخمر الموضوع الرئیسی هو الحبیب وصفاته، مثلا فی وصف شفتی الحبیب، یقوم بذکر أوصاف جمیلة یستمدها من الخمر ویقول:

ساقی زجام لعل تو یک نکته گفت دوش — در حلق شیشه شد می چون ارغوان گره

وأیضا یقول:

جام می است لعل تو لیکن به جرعه ای — زان جام یاد باده گساران نمی کنی

(المصدر نفسه: ۷۵۱)

وفی أبیات شتی لما یخاطب حبیبه ویحصی حسناته یدخل الخمر فی کلامه ویقول:

هر که از میکده عشق تو بویی شنود — تا زید مست زید چون برود مست رود

وان كزين ميكده بويى به مشامش نرسد		اين قدر دولت او بس كه به اين مى گرود

(المصدر نفسه: ۴۰۸)

وأيضا يقول:

هر قدح كز مــى تو كردم نوش		آفــت عقل بود وغــارت هوش

شــد به دور لــب مــى آلودت		پيــر مرشــد مريد بــاده فروش

(المصدر نفسه: ۹۶ و۱۰۸)

وفى مكان آخر يأتى بذكر محبوبه، كأنّه يدير الخمر فى المجلس ويقول:

بيا اى ساقى گلرخ مى گلرنگ گردان كن

بروى گل گل از مى مجلس ما را گلستان كن

(المصدر نفسه: ۶۲۲)

بدقة النظر فى هذه الأبيات، يبدو أنّ جامى استخدم الخمر والحانوت والكأس فى أشعاره، لبيان حقيقة واحدة وهى محبوبه الذى هو خالق كل شىء، والشاعر يقوم بواسطة الخمر بالتعبير عن حسناته الظاهرية والباطنية، وحبه العميق لمعشوقه الأزلى. هذه التعابير توجد فى أشعار الصوفيين عادة، وجامى شاعر بارع فى بيان هذه الأوصاف، وله فى باب الخمر أشعار جميلة، جاءت فى ما سبق ومنها قصيدة طويلة اختص الشاعر قسما منها بموضوع الخمر، ويفهم منه نوعٌ من السفر فى سبيل الوصول إلى المحبوب، يقول فيها:

صبحــدم بــاده شــبانه زديــم		ســاغر عيــش جاودانــه زديم

مســت وبيخود زكنج كاشــانه		نقــب ســوى شــرابخانه زديم

وز حريــم شــرابخانه عَلَــم		بر ســر كوى آن يگانــه زديم

بهر يک جرعه مى زســاغر او		ســر خدمت بر آســتانه زديم

ســاغر از دور عارضش كرديم		باده خورديــم واين ترانه زديم

كه مى عشــق را تويى ســاقى		كأســه شــمس وجهک الباقى

(المصدر نفسه: ۱۰۰)

وكأنّ الشاعر يحكى فى هذا الشعر قصة حبّه للمحبوب، والخمر فيها وسيلة الوصل والخمّارة مكانة الوصل بين المحبّ والحبيب، وكأنه المعبد الذى يعبد العاشق فيه المعشوق.

والأشعار التى سبق ذكرها، كانت فى موضوع الخمر بصورة مشتتّة، ولكن ما بقى عن جامى فى هذا الموضوع وهو الأهمّ، شرحه للقصيدة الخمرية لابن الفارض، نظم جامى كل مضامين أبيات الخمرية علاوة على شرحها فى هذا الأثر، أى كأنّه نظم قصيدة مستقلة فى الخمر بمدد الخمرية الفارضية، ومطلعها:

مايیم زجام عشــق تو جرعه کشــان   بر جرعه کشان خود گذر جرعه فشان
بر یاد تو آن صبــح صبوحی زده ایم   کز تاک نشـــان نبود واز تاک نشـــان

(جامی، لاتا: ۱۳۱)

شرح جامى الخمرية شرحا عرفانيا ونظم بدلا من أىّ بيت للخمرية بيتين والمضمون واحد وهو شرح قوى للخمرية، بقى عن جامى حتى الآن.

المقارنة بين الشاعرين فى أشعارهما الخمرية

بالمقارنة بين ابن الفارض وجامى فى أشعارهما الخمرية، يبدو أنّ انصراف ابن الفارض إلى موضوع الخمر وبراعته فيها أكثر من جامى ومضامينه الشعرية فى هذا الباب أقوى من مضامين جامى الشعرية، والأثر الذى تركته خمرية ابن الفارض على جامى وجعلته يشرحها، نفسه مصدّقٌ لهذا الكلام. ولكن ما يهمّ فى شعر هذين الشاعرين هو أن الخمر فى شعرهما مظهرمن مظاهر الحبّ الإلهى الذى هو أهمّ اللوازم للحركة فى طريق وصل المحبوب بحيث الشاعر وهو المسافر فى الطريق إلى الله لايستطيع أن يغمض عينه عنه، ودونه يصعب الوصول أم كأنه لايمكن أصلا. وكما أنّ الخمر تضيع العقل ويحرّر الإنسان عن إدراک كل شیء، الحبّ يفصل المرء عن الدنيا – و هو الحبّ الحقيقى – ويلفت نظره إلى أحد دون الآخرين وهو مركز الحياة وخالق الأرض والسماء.

المرأة فى شعر ابن الفارض

المرأة هى التى خلقها الله وراء الرجل كى يسكن فى ضوئها بالهدوء والاطمئنان، ولها صفات تجمع بها أفراد الأسرة وتحيى فيهم حرارة الحياة، وبسبب هذه الصفات ومنها الحنان والمحبة والإيثار أعطى الله لها مكان الأمومة لبقاء البشر. قصة حبّ الرجل للمرأة جرت طوال التاريخ كرارا، والأدباء نقلوها فى قوالب متعددة، وأهمية هذه القصة واضحة من تكرارها. كان هذا الحبّ من بداية ظهوره ماديا بين جنس الرجل وجنس المرأة، بعد ذلک مع ارتقاء فكرة البشر وثقافته، ارتقى حبه شيئا فشيئا، وهذا باب جديد لإدراک الحبّ الحقيقى. أمّا ابن الفارض والمعروف باشتغاله بالحب الحقيقى عن كثب أيضا، فهو كان فى بداية طريقه عاشقا للمعشوق المجازى. من خلال دراسة أشعار ابن الفارض يمكن أن تنقسم هذه الأشعار إلى الأقسام المختلفة من جهة انصرافه إلى موضوع الحبّ، على سبيل المثال قام الشاعر فى بعض الأحيان باستخدام اسم المرأة مباشرة فى شعره، وبعده بتوضيح قصة حبّه، هذا الموضوع جاء فى قصيدته اللامية حيث يقول:

وماذا عسى عنّى يقال سوى غدا بنُعم له شغلٌ نَعَم لى بها شُغلُ
وقال نساء الحَىّ عنّا بذكر من جفانا وبَعدَ العزِّ لَذَّ لَه الذُّلُ
إذا أنعَمَت نُعمٌ عَلىَّ بنظرةٍ فلا أسعَدت سُعدى ولاأجمَلَت جُملُ

(ابن الفارض، ۲۰۰۵م: ۱۶۵)

بعد ذلک يقوم الشاعر بتبيين حبّه لها قائلا:

وقَد صَدِئَت عينى بِرؤيَة غيرِها ولَثمُ جفونى تربها لِلصَّدا يجلو
وقد عَلِموا أنّى قتيلُ لِحاظها فإنَّ لها فى كلّ جارحةٍ نصلُ
حديثى قديمٌ فى هواها وماله - كما عَلمت - بَعدٌ وليس له قبل

(المصدر نفسه: ۱۶۶)

وكذلک يواصل الوصف حتى نهاية القصيدة.

وفى مكان آخر يكرّر الموضوع فى قصيدته اليائية إذ يقول:

سائِلى ما شَفَّنى فى سائل الد دَمعِ لو شِئتَ غنىً عن شَفَتَى

عُتبُ لم تُعتِب وسَـــلمی أسلَمَت　　وَحَمی أهـــلُ الحمِـــیَ رُؤیَة رَی
واجــداً منــذ جفــا برُقُعهــا　　ناظِــری من قلبه فــی القلب کَی

(المصدر نفسه: ۲۱۵)

هذا نوع من شعره الذی استعمل اسم المعشوقه فیه بصورة مباشرة، وأمّا نوعه الآخر فهو شعر لیس فیه اسم المرأة، ولکن الشاعر خاطب شخصا مؤنثا فی کلامه لأنّ ضمائر المخاطب فیها کلها جاءت للمؤنث، هذا النوع من الشعر لیس بکثیر بین قصائد ابن الفارض ومنه ما قاله الشاعر فی قصیدته الیائیه:

قلتُ روحی إن تَرَی بسطَکِ فی　　قبضها عشـــتُ فَرَأیـــی أن تَرَی
أیّ تعذیـــب ســـوی البُعــد لنا　　منکِ عَــذبٌ حبذا مــا بعدَ أی
مــا رَأت مِثلــکِ عینی حســناً　　وکمثلــی بــک صبّــاً لــم تَرَی

(المصدر نفسه: ۲۱۱)

ومنه ما نظم فی تائیته الصغری حین یقول:

وما غَدَرت فی الحبّ أن هدرت دمی　　بشـــرع الهوی، لکن وَفَـــت إذ تَوَفّت
متی أوعدت أولت، و إن وعدت لوت　　وإن أقســـَمت: لاتُبریء القسم، بَرّت
وإن عَرَضت أطــرق حیاءً وهیبةً،　　وإن أعرضَـــت أشــفِق، فلــم أتلَفّت

(المصدر نفسه: ۸۵)

حین یقرأ القاریء هذه الأشعار، یظنّ أنّ المخاطب بالتأکید مؤنث، ولکن فی کثیر من أشعاره لایوجر أثر من الأنثی أصلا، وکل الخطابات للمذکر مع أنّ روایة حبّ العاشق للمعشوق فی هذه الأشعار مُحرقة ومؤلمة جداً، هذا النوع من الأشعار کثیر فی دیوان ابن الفارض ومنه ما قاله فی قصیدته الذالیة:

صَدٌّ حُمـــی ظمإی لَمـــاکَ لماذا،　　وهَـــواکَ، قلبی صارَ منـــهُ جَذاذا
إن کان فی تَلفی رضاک، صبابةً،　　ولکَ البقـــاء، وَجَدتُ فیـــه لَذاذا
کبِدی، سَلبتَ صحیحةً، فامنُن علی　　رَمَقـــی بهـــا، ممنونـــةً أفـــلاذا

(المصدر نفسه: ۱۱۶)

وفى بعض الأحيان استخدم الشاعر ضمائر الجمع وهذا مثلما قال فى القصيدة الفائية:

يا أهــلَ وُدّى! أنتــم أمَلى، ومَن	نادَاكُــم يا أهــل وُدّى، قــد كُفى
عودو لمــا كُنتُم عليــه من الوفاء	كَرَمــاً، فإنّى ذَلِــکَ الخلّ الوفى
وحياتُكم وحياتُكم، قســماً وفى	عمرى، بغيــر حياتِكم، لم أحلف
لــوأنَّ روحى فى يــدى، ووهَبتُما	لمُبَشّــرى بِقدُومكــم، لــم أنصِف

(المصدر نفسه: ١٤٤)

هذه أنواع الخطابات فى شعر ابن الفارض، ويمكن أن يكون لكلّ منها تفاسير، على سبيل المثال فى المكان الذى جاء باسم المرأة أو ضمير المؤنث فى كلامه، يمكن أن يكون فى ذهن الشاعر شخص مؤنث فى الحقيقة، أى يمكن أن نقول إن للشاعر فى البداية معشوقا مجازيا حتى فترة معينة، ولكن بعد مضى زمن رأى الشاعر من جانب معشوقته مرارات كثيرة، وقساوات عديدة ثمّ يئسَ منها، وأعرض عنها، ولكن بسبب العناء الذى عاناه وفشله فى غرامه طوال مدّة طويلة، تتعالى روحه وتنجذب إلى حبيب أعلى من حبيبته المادية، وحبه يملأ قلبه وهذا الحبّ مطهّر ومعظّم، ثم يهتدى إلى سبيل الرشد ويفنى حياته فى حبه الإلهى حتى نهايتها. ولكن يمكن أن يكون قصد الشاعر من إتيانه بالاسم أو ضمير المؤنث شيء آخر، وكذلک ضمير المذكر يمكن أن يكون رمزا للشخص المعين الذى لايريد الشاعر إظهاره. وضمائر الجمع للمذكر من الممكن أن يكون القصد منها أصدقاءه الذين يشتركون معه فى غاية واحدة وهم رفاقه فى الطريق إلى الله، أم يمكن أن يكون له معنى آخر وهو يخاطب أهل قبيلته أو قبيلة معشوقه. ومن الممكن أن يكون لكلِّ هذه الرموز معنى واحد، وهو غايته النهائية وهى محبوبه الحقيقى وهو الله تعالى. هذه التفاسير موجودة لأشعار ابن الفارض، والآراء مختلفة فيها، ولكن الدقة فى أفكار الشاعر طوال حياته تعين القارىء فى الفهم الصحيح لأشعار ابن الفارض.

المرأة فی شعر جامی

نظم جامی أناشیده الغرامیة والمحرقة بحیث أنّ القاریء یظن أن له حبیبة مجازیة عزیزة، یحترق الشاعر فی حبّها هکذا، لأنّه یستعمل تعابیر جمیله لبیان حبه، وأوصافه لطیفة جداً بحیث یحتاج القاریء لقراءة أشعاره إلی زمن طویل، مع أنّ جامی لایستخدم اسما خاصا للمرأة فی غزله، ولکنه فی بعض الأحیان یقلّد الشعراء العرب، ویأتی ببیت فی مطلع غزله فیه اسم المرأة وهذا مثلما قال:

خَلیلــی لاحَــت لنا دَور سَــلمی   نشان های سلمی شد از دور پیدا

وأیضا:

أحنّ شــوقاً إلی دیار لَقیت فیها جمال سلمی

که میرساند از آن نواحی نوید لطفی به جانب ما

وأیضا:

نائت سلمی ولکن لاح برق من مغانیها   بلی منزلگه معشــوق را باشد نشانیها

(جامی،۱۳۴۱ش: ۱۳۳)

لایبدو أن یکون للشاعر قصد من هذه الأشعار بل أنّه أراد أن یستخدم ما شهر بین العرب فی غزلهم وهی اسم سلمی.

والشاعر فی بعض أشعاره یأتی بأوصاف جسدیة للمحبوب، کأنّه یصف معشوقة مجازیة وهذه الأشعار کثیرة عند جامی ومما یقوله فی ذلک:

ای ترا قدخوب و ابرو خوب و زلف وچهره خوب

بــر زبــان اهــل دل نام تــو محبــوب القلوب

بــا لــب نوشــین تــو زد لاف شــیرینی نبــات

مصریــان از شــهر کردنــد بیرونــش بــه چوب

وأیضا:

به رخســار وجبین وروی وعــارض بردی ای دلبر

فروغ از صبح ونور از روز وعکس از ماه وتاب از خور

به عارض گل به مو سنبل به بر نسرین به تن سیمین

به قد طوبا به رخ جنّت به خط توتی به لب شکر

(المصدرنفسه: ۱۴۲)

وهو فی أشعاره الأخری لایأتی باسم أو وصف للمعشوق بل یعبّر عن حاله:

ساقیا زین هنر وفضل ملولیم ملول

ساغری ده که به شوییم زدل نقش فضول

مشکل عشق چو حل می نشود چند نهیم

گوش ادراک برافسانه اوهام وعقول

(المصدرنفسه: ۵۰۰)

وأیضا:

نفس از درون ودیو زبیرون زند رهم	از مکر این دو ره زن پرحیله چون رهم

دارم جهان جهان گنه ای شرم روی من	چون روی از این جهان به جهان دگر نهم

(المصدرنفسه: ۵۲۱)

وبإمعان النظر فی أشعار جامی یبدو لنا أنها امتلأت بذکر الأوصاف العدیدة للمحبوب، وشکایاته عن الفراق وحکایات شوقه لوصله والتوصیفات التی تلطف الروح حقّا، ولکن هل الشاعر کان له معشوق مجازی أم لا؟ سؤال لایمکن للإنسان أن یبدی فیه رأیا قاطعا. ولکن بالتأکید لکل ظاهر باطنٌ فی أشعار جامی، لأنّه کان شاعرا غاص الأعماق.

المقارنة بین الشاعرین فی استخدام الأنثی فی شعرهما

من الواضح أن الأثر الأنثوی مشهود فی أشعار الشاعرین ابن الفارض وجامی لأنهما یذکران اسما أو یستعملان ضمائر وأوصافا، تدل علی وجود الشخص المؤنث والمعشوقة المجازیة، ومن الممکن أن یکون هذا التفسیر صحیحا لأن الله تعالی فطر الناس علی الصفات والغرائز ومن أقوی هذه الغرائز الحب. والحُبّ من البدایة یتجلی فی القالب البشری ویذوق المرء طعمه بصورة مادیة، مع أن کثیرین من الناس یبقون فی هذا القالب

المادّی ولایصلون إلی الغایة الأصلیة ولکن الذین هم أهل الطموح ولهم أرواح مطهرة، یمرّون من المرحلة المادیة بسرعة متوجهین إلی مالک الحب الحقیقی، وهو الحضرة الإلهیة و هم قلیلون جدا لأنّ الطریق خطیرٌ والوصول صعب جدا.

ابن الفارض وجامی هما اللذان جعلا القدم فی هذا الطریق، وجهدو فی طیها، هما عاشا لابتغاء مرضاة الله، وأفنیا حیاتهما لها. وشعرهما الذی نتج عن فکرتهما فیه مظاهر تبدی نزعتهما الإلهیة، من هذه المظاهر المرأة کانت لها تفاسیر فی شعرهما، ولکن بسبب أن الشاعرین من الشعراء الصوفیین وأنّ حیاتهما کانت حیاة زهدیة، ومضامین أشعارهما تؤکد هذا الموضوع، لایمکن أن نفهم من ذکر المرأة فی شعرهما مفهوما مجازیا، بل أنهما استخدما هذا الموضوع علی أنها مظهر الجمال الإلهی، والله تعالی لمّا قصد أن یصوّر جماله فی العالم خلق المرأة، وعند الصوفیین حولها أحادیث کثیرة، فیجب أن یفسر تفسیرا باطنیا دون ظاهره. ومن جهة أخری یجب أن یکون لکل شیء معنوی مظهر مادی وملموس للمخاطب، حتی یقدر أن یفهمه وهذا منهج القرآن، لما یرید أن یصف الجنّة والنّار یأتی بما یراه الناس فی هذا العالم من الأشجار والأنهار والفواکه أو الحدید المنصهر والماء الحمیم ومثل ذلک.

وقصة الحب هکذا حین یرید الشاعر أن یصف جریان حبّه، یجب أن یأتی بمصادیق قابلة للفهم، لهذا یستخدم قصة الحبّ المادّی کی یوصل معنی الحب المعنوی إلی ذهن القاریء، فهذه الأسباب تدفع شعراء الصوفیة کی یستخدموا الأنثی فی شعرهم.

النتیجة

الغزل الصوفی شعر یمتاز بالمضامین الصوفیة العالیة، والشاعرالذی ینظم هذا الغزل یجهد فی تطهیر روحه من القاذورات الدنیویة حتی یقرر صلته بعالم المعنی. والمظاهر المستخدمة فی هذا النوع من الغزل کالخمر والمرأة، رموز لبیان حالات الشاعر المعنویة والروحیة، وهو بسبب أن الشاعر معذور عن وصف علاقته مع الحضرة الإلهیة مباشرة فیلجأ لبیان أحاسیسه إلی الرمز. ابن الفارض وجامی شاعران من الشعراء الصوفیة وهما

استخدما هذان الرمزان وقصدا منهما الحب الإلهى الذى يدور حوله أكثر أشعارهما الصوفية.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن الفارض، عمر. ۲۰۰۵م. *الديوان.* تحقيق مهدى محمد ناصرالدين. بيروت: دار الكتب العمية.

ابن غالب، رشيد. لاتا. *شرح ديوان ابن الفارض للشيخين حسن البورينى وعبدالغنى النابلسى.* بيروت: دار التراث.

جودة نصر، عاطف. لاتا. *شعر عمر ابن الفارض دراسة فى فن الشعر الصوفى.* بيروت: دار الأندلس.

جودة نصر، عاطف. ۱۹۸۳م. *الرمز الشعرى عند الصوفية.* لبنان: دار الأندلس.

جامی، عبدالرحمن. ۱۳۴۱ش. *ديوان.* باهتمام هاشم رضى. تهران: انتشارات پيروز.

جامی، عبدالرحمن. ۱۳۸۳ش. *رساله منشآت نورالدين عبدالرحمن جامى.* مصحح عبدالعلى نور احرارى. تهران: شيخ الإسلام أحمد جام.

جامی، عبدالرحمن. لاتا. *لوامع ولوايح فى شرح قصيده ابن فارض وفى بيان المعارف والمعانى العرفانية.* مقدمة ايرج افشار. تهران: كتابخانه منوچهرى.

حكمت، على اصغر. ۱۳۸۶ش. *جامى (متضمن تحقيقات در تاريخ احوال وآثار منظوم ومنثور خاتم الشعراء نورالدين عبدالرحمن جامى).* تهران: انتشارات توس.

لارى، رضى الدين عبدالغفور. ۱۳۴۳ش. *تكمله حواشى نفحات الأنس (شرح حال مولانا جامى).* تصحيح بشير هروى. تهران: انتشارات انجمن جامى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ۱۳۹۰ش / آذار ۲۰۱۱م

بين مولانا جلال‌الدين وحافظ الشيرازی؛ دراسة موازنة فی الغزليات العربية

مهدی ممتحن*
منيرأحمد شريعتی**

الملخص

كثيرة هی الدراسات التی تناولت شعر مولانا وحافظ بالبحث والدراسة، حتی يخيل للباحث فيه أنّه لم يعد شیء من هذا الشعر إلا وأخذ نصيباً وافراً من البحث والدراسة. ولكن حين ننظر فی شعر مولانا وحافظ ثم نلقی نظرة علی أبحاث الباحثين، نشاهد هناک شيئا من الأدب الإيرانی الإسلامی الذی ما اهتم الباحثون به إلا قليلاً، ألا هی الأشعار العربية عند مولانا وحافظ الشيرازی التی تحكی عن سعة البال والفكرة والمقدرة علی اللغة العربية، لاسيما عند مولانا جلال الدين الرومی. ومع إعادة النظر إلی أشعارهما نری أنّ أشعارهما مملوءة بالحكم التی تنبع من التعاليم القرآنية وفيه أيضا التأثر بالآداب العربية ولاسيما الأدب العربی فی العصر العباسی، مع سهولة فی شعرهما العربی، كما نشاهد سعة الخيال وبعض أغراض الشعر العربی عندهما.
يحاول هذا المقال أن يوازن بين الأشعار العربية لجلال الدين الرومی وحافظ الشيرازی، ويقدّم من زاوية جديدة جوانب من تجربتهما الروحيّة، لتقريبهما من القارئ الذی لم تتح له فرصة الاطلاع علی سيرتی صاحبيهما.

الكلمات‌الدليلية: جلال الدين الرومی، حافظ الشيرازی، التغزل، الاقتباس، التأثير والتأثر.

*. أستاذ مشارک بجامعة آزاد الإسلامية جيرفت.
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية جيرفت.
Dr.momtahen@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۲/۱هـ. ش
تاريخ القبول: ۱۳۹۰/۲/۱۱هـ. ش

المقدمة

من الصعب على الباحث أن يُمْسِک بأسرار کشف علمی يدرس حافظ ومولانا أو إلهام شعری يتأملاه. ولكنه يستطيع أن يوضح تلک الأسرار ما تهيّأ وتيسّر له الإيضاح. ومن الصعب أيضا أن يتلمس الباحث قوة الخلق والتوليد عند الشاعر إذا كان غير مختص بلغة الشاعر وآداب قومه، ولكن هاتين الصعوبتين قد يجدهما القريب كما يجدهما البعيد.

إنها قضية شاقة جدا أن يتحدث أحدنا عن حافظ أو مولوی، لأن هؤلاء كانوا يعيشون عالما لم نعشه نحن، ويسلكون واديا لن نسلكه ويبصرون أشياء لم نبصرها، لهذا ليس بإمكاننا أن نفهم اللغه التی يتحدثون بها، وعباراتهما لايدركها فكرنا القاصر ولا أفقنا المحدود. ولهذا قد يلجأ البعض إلى رمی هذا بالزندقة، وذاک بالتمرد على الشريعة، وبشرب الخمر والخوض فی لذائذ الحياة، اعتمادا على المصطلحات والمفردات التی يستخدمون هؤلاء فی أشعارهم وكتاباتهم، ناسين أنّ لهؤلاء لغة خاصة لانفهمها نحن، وإن لدينا أفقا فكريا ونفسيا يضيق عن استيعاب هذه المفردات وفهمها.

والباحثون فی شعرهما لاسيما مولانا متفقون جميعا على عذوبة ألفاظهما وبعدهما عن الكلمات النابية والعبارات الواهية، ومجمعون على ما فی هذا الشعر من إيقاع مؤثر ينجذب إليه القلب ويطرب له السمع وتفرح له النفس، إذ يصور نزعاتها الحسية والعلوية معا، وتبتهج به الروح إذ يسبح بها فی جو من الأحلام والآمال والحرية والصفاء والإبداع.

موجز من حياة الشاعرين

مولانا، سيرة حياته وآثاره

«محمد بن محمد بن حسين بهاء الدين (بهاء ولد) (مولوی، لاتا: ۸) البلخی؛ يذكره أصدقاؤه وأحباؤه بمولانا الذی تعنی فی الفارسی (خداوندگار) (مولوی، ۱۹۸۰م: ۱۱) هو أديب وفقيه وصوفی.» ولد فی السادس من ربيع الاول سنة ۶۰۴ق/ ۳۰ ديسامبر

١٢٠٧م (مولوى، لاتا: ٨) فى مدينة بلخ وهى الآن فى افغانستان. وقد لقّب بالروّمى نسبة إلى أرض الروّم، بلاد الأناضول حيث قضى معظم حياته. كان أبوه بهاء الدين ولد، من كبار علماء الدين وكان متكلما إلهيا مشهورا من شيوخ طريقة الكبرويّة (أتباع الشيخ نجم الدين كبرى). (مولوى، ١٩٨٠م: ١١) وقد تتلمذ بهاء الدين على الصوفى الكبير نجم الدين كبرى، مؤسس الطريقه الكبروية الذى تنبّأ بغزو المغول لمدينة بلخ، فنصح أتباعه ومريديه بتركها قبل فوات الأوان. وهكذا ترک بهاء الدين ولد موطنه مع صحبه وأسرته. كان جلال الدين آنذاک فى الخامسة أو السادسة من عمره، أخذت الأسرة تنتقل من مدينة إلى أخرى، وفى نيشابور التقى بالشاعر الصوفى الكبير، فريد الدين العطار. وتذكر الرّوايات أنه أخذ الطفل بين يديه وأهداه نسخة من منظومته أسرار نامه. (فروخ، ١٩٨١م، ج٣: ٦٣١) لم تمكث الأسرة طويلا فى نيشابور، فقصدت بغداد ومنها إلى مكة حيث ألقت رحلها فترة فى سورية وكانت مركزا مهما من مراكز الحضارة الإسلامية. وخلال استقرار العائلة فى هذه البلاد قام جلال الدين بعدّة زيارات لكل من حلب ودمشق. بعد هذه الرحلة الطويلة انتقل بهاء الدين ولد إلى بلاد الأناضول، أرض الروم ومن هنا جاء لقب الرومى. تلقى بهاء الدين ولد دعوة من السلطان علاء الدين كيقباد الذى جمع حوله علماء وصوفية من كل مكان فى العالم فاستقر المقام ببهاء ولد وعائلته فى قونية حيث وافاه الأجل ٦٢٨ق/١٢٣١م، فخلفه ابنه مولانا جلال الدين فى الفقة والإفتاء والتدريس وأغلب الظن أن مولانا كان يحس آنذاک أنه لم يصل لمرتبته العرفانية، وكان يحس أنه حصل من العلم الظاهرى كل ما يمكن تحصيله، وكان مغرماً بالشعر العربى وبالمتنبى خاصة، وهناک أبيات عديدة فى المثنوى تكاد تكون ترجمة لبعض أشعار المتنبى فى مواضعها من الشرح كما كان مفتونا باللغة العربية. (مولوى، لاتا: ١٢) وبفضل ما كان يتمتّع به من علم غزير ومن قدرة على التأثير، تحلّق حوله عدد كبير من الطلاب ومحبى العلم. وكان حتى ذلک التاريخ لم يؤثر عليه اهتمام واضح بالتصوف أو نظمه للشعر، ولعله أخفى ذلک لسبب من الأسباب أو للحفاظ على صورته كفقيه ورجل دين. واشتعلت نيران الحب عام ٦٤٢ق/١٢٤٤م فى يوم الإثنين. (مولوى، ١٩٨٠م: ١٤)

أو السبت، فى السادس والعشرين من جمادى الثانية التقى مولانا، وكان فى الأربعين من عمره بشخص غريب الأطوار يدعى شمس الدين محمد بن على بن ملک داد التبريزى. (مولوى، ١٣٧٤ش: ٣٠) وهو درويش رحّاله لايقّر له قرار فقلب حياته رأسا على عقب وتحوّل الفقيه الورع ورجل الدين إلى شاعر وصوفى، لايكاد يفيق من شدة وجده. لم يتحمل طلبة مولانا أن يروا أستاذهم وهو مخلص كل ذلک الإخلاص لهذا الغريب فأضمروا له العداء، وبدأوا يضايقونه فسافر خفية إلى دمشق. فحزن جلال الدين الرومى لفراق صديقه حزنا شديدا، ولما ساءت حاله ذهب ابنه الأكبر سلطان ولد إلى دمشق وعاد بشمس. لكن جور الطلاب عليه اشتد أكثر من ذى قبل، فاختفى من جديد إلى غير رجعة هذه المرة. وتذهب أكثر الروايات إلى أن تلاميذ مولانا ومريديه هم الذين قتلوه بتحريض من ابنه الثانى. لقد مرّ شمس التبريزى مرورا سريعا فى حياة مولانا ثم اختفى فجأة تاركا فى قلبه حرقة لاتنطفىء كان من نتيجتها ديوان شعر كامل، تجلّت فيه استعداداته الشعرية كأحسن ما يكون التجلى هو ديوان شمس التبريزى، الذى كتبه تخليدا لذكرى صديقه. وتجىء قصائد هذا الديوان تحت ما يسمى بالغزل الصوفى وهو فنّ قائم بذاته برع فيه الشعراء الفرس إلى جانب براعتهم فى فنّ آخر هو الرباعيات فتارة يناجى الشاعر محبوبه وتارة أخرى يتّحد مع المحبوب مصورا لنا ذلک بلغة المحب الذى توحّد بمحبوبه حدّ الفناء. وهكذا بدأ هذا النهر الهادر بالتدفق فكان الشاعر يدخل فيما يشبه الغيبوبة، ويشرع فى إملاء ما تجود به قريحته على إيقاع بعض الآلات الموسيقيّه ومن حوله مريدوه يسجلون ما يقوله.

ترک الشاعر جلال الدين لنا عددا من المصنفات الشهيرة، نقسّمها إلى قسمين: آثاره المنثورة وآثاره المنظومة. أمّا آثاره المنثورة، فهى دون مستوى آثاره الشعرية كمّا وقيمة فهى: المجالس السبعة، وهو يشتمل على سبع مواعظ وخطب، ألقاها مولانا على المنابر أثناء اشتغاله بالتدريس. المكاتيب وهى مجموعة من الرسائل، كان قد كتبها إلى أصدقائه وأقربائه. كتاب فيه ما فيه. أمّا آثاره فى النظم، فثلاثة أيضا وهى: ديوان شمس تبريزى، ويشتمل على غزليات صوفية يقرب عددها من ثلاثة آلاف وخمسمائة غزل. وقد نظمه

نظما التزم فيه ببحور العروض على أبحر مختلفة، ويصل عدد أبياته إلى ٤٣ ألف بيت. فيه ملمعات بالتركية والعربية وأشعار كاملة باللغة العربية، ويشتمل أيضا على أشعار رومية. والرباعيات والمثنوى.

حياة حافظ وآثاره

الخواجة شمس الدين محمد بن بهاء الدين، المعروف بحافظ الشيرازى إمام شعراء الغزل بلا ريب. (زليخة لاتا: ٨) والملقب بلسان الغيب وترجمان الأسرار، لقّبه الدكتور إبراهيم الشواربى بشاعر الشعراء فى القرن الثامن الهجرى وفى إيران إلى يومنا هذا (حافظ الشيرازى، ١٣٧٧ش), ولد فى أوائل القرن الثامن فى مدينة شيراز عاصمة ولاية فارس جنوب إيران عاش بين عامى ١٣٢٠- ١٣٨٨م، ٧٢٠-٧٩١ق، أى بعد حوالى خمسين سنة من وفاة جلال الدين الرومى أكثر شعراء إيران الصوفيين شهرة.

رغم كل الشهرة الواسعة التى يحظى بها حافظ كشاعر, لكن تفاصيل حياته غير معروفة بدقة, وبعض الحكايات تتضمن إضافات (أسطورية) لايمكن الوثوق بها أو الاعتماد عليها. ولكن تشير أكثر المصادر إلى أن كان أبوه بهاء الدين يشتغل بالتجارة فى شيراز، وكان أصله فيما يقولون من أصفهان، أقام فى شيراز وتزوج بها فأنجب ثلاثة أولاد كان أصغرهم (شمس الدين محمد). توفى بهاء الدين واجتمع أولاده الثلاثة حول أمهم، فظلوا فى سعة من العيش، ثم فرَّقت بينهم الأيام، وذهب كل واحد منهم مذهبه، فاختل معاشهم واضطربت حالهم وبقى شمس الدين وحده مع أمه، فأصابها عسر وضيق فى الرزق مما اضطر الأم إلى أن تدفع بولدها الصغير إلى واحد من أهل محلتها ليتولاه برعايته، ويقوم على تربيته، وظل شمس الدين مع راعيه فترة من الزمن، ثم هرب منه لما لاحظ على سيده من سوء المعاملة وسوء الخلق، واشتغل خبازا، فكان يستيقظ كعادة الخبازين فى نصف الليل ويقوم بعمله إلى الفجر، ثم يشتغل بالعبادة بعد فراغه من أعماله، فإذا ارتفعت الشمس فى المساء توجه إلى مدرسة بالقرب منه، فقضى فيها قدرا من أوقات فراغه فى الدرس والتحصيل، وكان يقتصد جزءا من أجره اليومى ليدفعه إلى

معلمه أجرا لتعليمه حتى استطاع أن يكمل القرآن الكريم حفظاً. ولذا اختار الخواجة شمس الدين، لقب (حافظ) أى حافظ القرآن، وقد أحبَّ هو هذا الاسم وراح يخاطب به نفسه فى قصائده. (زليخة، لاتا: ٨) درس حافظ العلوم الدّينيّة واللغتين الفارسيّة والعربيَة وآدابهما، وقد أحاط باللغة العربيّة إحاطة تامّة بشهادة ما نظم بها، وإن قليلاً، من شعر. (المصدر نفسه: ٨ – ٩) ترک حافظ ثروة أدبية غنية، وأشعارا تبلغ نحو ثمانمائة قصيدة، جمعت فى ديوان مرتبة على حروف المعجم، مما ضيّع على الباحثين فرصة الوقوف على التطور الذى حصل لشعره، وربط القصائد بمناسباتها.

المضامين المشتركة لدى الشاعرين

عند مولانا عدد كبير من الغزليات العربيّة ضمّنها ديوانه الكبير المعروف بكليات شمس أو ديوان شمس، يقارب عددها ألف بيت. جاء بعضها عربيّا خالصا، وبعضها الآخر ملمَّعا بأبيات فارسيّة، أو تلميعا لغزليّة بالفارسيّة أو مخلوطا أحيانا بتعابير وشطور فارسيّة وتركيّة. وإنها تشكّل من مجموع شعر مولانا نسبة اثنين بالمائة فقط، فإنّ ذلک لايضيرها كمّا. إن ألف بيت من الغزل الصوفىّ جدير بالاهتمام. وهو إن دلّ على أنّ مولانا لم يكن واسع الاطلاع على ما فى تراث العربيّة قديمه وحديثه فقط، بل كان قادراً على التعبير باللغة العربية فى ميدان الشعر، وهو أمر، كما نعلم، ليس بالسهل الميسر حتى لأبناء المتبحرين فى لغتهم. ويبدو أنّ إقامته فى بلاد الشام فى طريقه إلى قونية مع والده وأسرته ثم عودته للإقامة فى دمشق وحلب، بعد استقراره فى قونية ومخالطته أهل البلاد ولاسيما العلماء والصوفيّة والشعراء يسّرت له ذلک. وربّما قصد المولوىّ إبلاغ أهل العربيّة رسالته الصوفيّة الروحيّة وهو المربّى الذى يشجع الجنس الإنسانى على التسامى نحو خالقه، إذ لم يكن ممكنا أن يقوم بمهمته باستعمال الفارسيّة فى ديار العرب، ولا سيّما فى الشام.

ففاض الشوق منه، على البديهة، بلغة القرآن، لغة إيمانه، ومحور وحيه وتفكيره ومدار تطوافه العرفانىّ فى مكان وحالة من الانجذاب لم ترها عين، ولاسمعت بها أذن

ولاخطرت ببال بشر، وإذا كان القرآن موضع لذّته، كانت العربية لسان حال هذه الملاذ. الجدير بالذكر، أيضاً، فى هذا المقام أنّ عددا كثيرا من غزليّات مولانا الرومى الفارسيّة البيان بدأها ببيت شعر عربىّ من نظمه، واستمرّ بعدئذ بالفارسيّة حتى نهايتها، إضافة إلى غزليّات كثيرة ملمّعة سار فيها هذا النحو.

وقد سار حافظ الشيرازى على النهج نفسه، وإن لم يبالغ فيه مثل مولانا، فافتتح ديوانه بشطر عربى يوازى بيتا وهذا هو المطلع:

ألا يا أيها الساقى أدر كأسا وناولها   كه عشق آسان نمود أول ولى افتاد مشكلها

(حافظ، ١٣٧٤ش: غزل ١٩)

وترجمته بالعربيّة:

«ألا يا أيّها السّاقى أدر كأساً وما فيها   فأوهام الغرام زهت لتورثنا مآسيه»

(عدد من المؤلفين، ٢٠٠٠م: غزل ١)

فلأن ديوانى الشاعرين شامل على مصطلحات عرفانية على شكل سواء، والمصطلح البارز عندهما هو الكأس والساقى والخمر، فبدأت الكلام بميزتهما البارزة فى أشعارهما العربية المعنون بإدارة الكأس وخطاب الساقى:

إدارة الكأس وخطاب الساقى

طلب إدارة الكأس وشرب الخمر يكون أحد ميزات الشعر الصوفى التى لاتوجد عند الشعراء الآخرين، والخمر عند حافظ ومولانا تمثال عن عشق المحبوب، فهذا هو حافظ الذى وضع مفتتح ديوانه طلب الكأس من يد الساقى لكى يتناوله منه:

ألا يا أيها الساقى أدر كاساً وناولها

كه عشق آسان نمود اول ولى افتاد مشكلها

وحيناً يخاطب الذين يريدون التلذذ من حب المحبوب باسم السكارى، ويطلب منهم شرب الصبوح:

در حلقه گل ومل خوش خواند دوش بلبل

هــات الصبــوح هبوا يــا أيها الســكارى

(حافظ، ۱۳۷۴ش: غزل ۵)

شرب الخمر والميسر فی الإسلام حرام، ولكن حافظ ومولانا نظرتهما تتغير عما نظن، ونعلم حول الخمر والساقی والخمر عندهما هو العشق بالله العظيم فحافظ يبين نظرته حوله قائلا:

آن تلخ وش که صوفی أم الخبائثش خواند

أشــهى لنــا وأحلــى مــن قبلــة العذارى

(المصدرنفسه: غزل ۱)

فهو يرى أم الخبائث، أشهى من قبلة العذارى التی تكون معشوقة الخاصة عند الكثير من شعراء العرب.وحينا نراه يذكرها بأسماء شتى:

می‌دمد صبح وكلّه بســت سحاب — الصبــوح الصبــوح يــا أصحاب

می‌چكــد ژالــه بــر رخ لالــه — المــدام المــدام يــا أحبــاب

(عطائی، ۱۳۴۶ش: غزل ۲۳)

لقد نظم حافظ الكثير من الشعر فی الخمر وشربه، نذكرها ثم نهتم بمولانا وما جاء فی أشعاره من إدارة الكأس وطلب الخمر من الساقی وبيان الفرح والسرور لشربه.

پياله چيست كه بر ياد تو كشيم مدام — ونحن نشرب شــربا كذلک الأقداح

(المصدرنفسه: غزل ۱۳۸)

بی می ومطرب بفردوسم مخوان — راحتی فی الراح لا فی الســبيل

(المصدر نفسه: غزل ۳)

حافظ چو طالب آمد جامی به جان شيرين

حتّــى يَــذُوقَ منــه كأســا مــن الكَرامَــة

(المصدرنفسه: غزل ۶۰۸)

بیا ساقی بده رطل گرانم　　　سقاک الله من کأس دهاق

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۱)

صافی است جام خاطر در دور آصف عهد

قم فاسقنی رَحِیقاً اصفی من الزّلال

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۴)

خذ الجام لاتخشی فیه الجنان　　　که در باغ جنت بود می مباح

(المصدرنفسه: غزل۶۹۹)

فی هذا السیاق، تجنباً للإطالة، نثبت غزليّة قصيرة بالعربيّة من ستة أبيات إيضاحا لنهج مولانا الغزلیّ، بلغة لم تكن لغته الأم. قال:

ألا يا ساقيا إنی لظمآنٌ ومشتاقُ　　　أدر كأساً ولاتنكر فإنّ القوم قد ذاقوا

إذا ما شئت أسراری أدر كاساً من النار　　　فأسكرنی وسائلنی إلی من أنت مشتاقُ

أضاء العشقُ مصباحاً فصار الليلُ إصباحاً　　　ومن أنواره انشقّت على الأحجار أحداقُ

فداءُ العشقِ أدوائی، ومُرُّ العشق حلوائی　　　وإنی بين عشّاق أسوقُ حيثما ساقوا

خذ الدنيا وخلّينا فدنيا العشق تكفينا　　　لنا فی العشق جنّاتٌ وبلدانٌ وأسواقُ

وأرواح تلاقينا وأرواحٌ سواقينا　　　وخمرٌ فيه مدرارٌ وكأسُ العشق رقراقُ

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۲۲۶۹)

الحكمة عند الشاعرين:

شعر مولانا وحافظ كذلک ملیء بالحكمة والتصوف، ومن الممكن أن نقول أنّ الشاعر الصوفی هو شاعر الحكمة أيضاً.فمن أقوال حافظ فی الحكمة:

وفا خواهی جفا کش باش حافظ　　　فإنّ الرّبحَ والخُسرانَ فی التَّجر

الصَبرُ مرّ والعُمرُ فان　　　یا ليت شعری حتّام ألقاه

هر چند کآزمودم از وی نبود سودم　　　مَن جَرَّبَ المجرّب حلّت بِه النّدامة

دع التّكاسل تغنم فقد جَرَی مثلٌ　　　که زاد راهروان چستی است وچالاکی

(حافظ، ۱۳۷۴ش: غزليات ۲۵۱ -۴۱۸ -۴۲۶ -۴۶۱)

ومن أشعار مولانا فی الحكمة:

سرسبز وخوش هرذره‌ای نعره زنان هرذره‌ای
كالصبرمفتـاح الفرج والشـكرمفتاح الرضا
السـلم منهاج الطلب الحلم معـراج الطرب
والنار صـراف الذهب والنـور صراف الولا
العشـق مصباح العشـا والهجر طباخ الحشا
والوصل ترياق الغشا يا من علی قلبی مشی

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۳۳)

اسباب عشرت راست شد هرچه دلم می خواست شد
فالوقـت سـيف قاطـع لاتفتكـر فيمـا مضـی

(المصدر نفسه: غزل ۲۶۱)

أيـا فؤاد فذب فـی لظی محبته   أيا حياة فدومی فقد أتاک خلود
تريد جبر جبير الفؤاد فانكسرن   تريد نحله تاج فلاتنی به سجود

(المصدرنفسه: غزل ۱۰۱۳)

التخلّص عند الشاعرين

جرت العادة عند الشاعرين الصوفيين، أن يذكرا لَقَبهما الشعریّ فی البيت الأخير من الغزل، أو فی البيت قبل الأخير، ويسمّی هذا التخلّص.

وأما مولانا فكثيرا ما نری أنّه تخلص بشمس تبريز، وأحيانا بالصمت، والسكوت. (إبلاغ الأفغانی، ۱۹۸۷م: ۲۴) وهذا ما نراه علی سبيل المثال فی أبياته التالية من ديوان غزلياته:

يـا شـمس تبريـز قاضـی وحالی   والله أعلـم، والله نالـی
فتبريـز وشـمس الديـن قصـدی   أناديهـم، خذونـی أوصلونـی
قد نطق الهوی اسكتوا استمعوا وأنصتوا   إن لسـان نطقنـا عنـد لقـاه ألكن
ألا فاسـكت وكلمهـم بـه صمـت   فـإن الصمـت للأسـرار أبيـن

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزليات ۳۳۵۸ – ۳۱۵۶ – ۳۱۱۰ – ۲۴۲۵ – ۲۲۷۳– ۲۲۶۳ – ۲۱۲۰)

سـکوتی عند أحرار غدا کشـاف أسرار
وراء الحرف معلوم بیان النور فی التعیین
سـکتنا یا صبا نجد فبلـغ أنت ما تدری
وترجـم ما کتمناه لأهل الحی حتی حین

(المصدر نفسه: غزل ۲۰۸۶)

الصمت أولـی بالرصد فی النطـق تهییج العدد
جـاء المدد جاء المدد اسـتنصروا یا مسـلمین
اسـکت یـا صاح کفـی واعـف عفـا الله عفا
هـات رحیقا بـه صفا قد وصـل الوصل وصل

(المصدرنفسه: غزل ۱۸۰۰– ۱۳۶۰)

وهذا ما نراه تقریبا فی جمیع غزلیات شمس الدین محمد الذی تخلص فیها بحافظ، حتی إلی أن اشتهر الیوم بهذا التخلص ولایعرفه الناس باسم شمس الدین، فإن قرأت غزلیة علی سبیل المثال، ثم قلت هذه من غزلیات شمس الدین، فیرد أکثرهم القول بأنها من غزلیات حافظ ولیس شمس الدین، وبل نحن ماسمعنا بهذا الاسم من قبل.

حضوری گر همی‌خواهی از او غایب مشو حافظ
متـی مـا تلق مـن تهـوی دع الدنیـا وأهملها
حافـظ بـه کنـج میکـده دارد قـرار گاه
کالطیـر فـی الحدیقـة اللیـث فـی الأجـم
لکـل مـن الخـلان ذخـر ونعمـة
وللحافـظ المسـکین فقـر ومغـرم
دل حافـظ شـد انـدر چیـن زلفـت
بلیـل مظلـم والله هـادی
بـه یمـن همـت حافـظ امید هسـت کـه باز
أری أسـامر لیـلای لیلـة القمـر

چنـــد پويـــد بـــه هـــواى تـــو ز هر ســـو حافظ
يَسَّـــرَ اللهُ طَريقـــاً بـــک يـــا مُلتَمَسِـــى

(عطائى، ١٣٤۶ش: غزليات ١٩ - ۴٩٣ - ۵٩٢ - ۶٠٨ - ۶٢۵ - ۶۴٩ - ۶۵۵)

الدعاء لمقام وبلاد المحبوب

من الميزات المشتركة التى نراها عند حافظ ومولانا هى دعاء الخير لبلد الحبيب، وهذه الميزة تشير إلى أنّ مولانا وحافظ، لقد حظا حظا سواء من الأدب العربى، لأن كثيرا من أشعار شعراء العرب مملوءة بهذا الوصف وهذا النوع من الدعاء، يظهر بمصطلحات كحماک الله، أو سقاک الله، فهذا هو حافظ الذى يدعو أحسن الدعاء لحبيبه، ولمن يمدحه ويذكر فراقه يرجو لقاءه:

حمـــاک الله عن شـــرّ النوائب جـــزاک الله فـــى الدارين خيرا

(المصدرنفسه: غزل ١٢)

وكما ينشد فى موقع آخر:

فـــى جَمَالِ الْكَمَـــال نِلتَ مُنى صَـــرَفَ اللهُ عَنَک عَيْـــنَ كَمَال
يـــا بَريـــدَ الحِمـــى حَمَاک الله مَرحَبَـــا مَرحَبَـــا تَعَـــال تَعَـــال

(المصدر نفسه: غزل ۴۴۴)

ويقول أيضا:

رَبِيعُ العُمرِ فِى مَرعَى حِمَاكُم حَمَـــاکَ اللهُ يا عَهَـــد التَّلاقِى

(المصدرنفسه: غزل ۶۶٢)

وهذا ما نراه عند مولانا، فهو يرجو كل الخير لبلاد المحبوب وينظم:

سقى الله أرضا شمس دين يدوسها كـــلا الله تبريـــزا بأحســـن مـــا كلا
نـــور الله زمانا حازنـــا الوصل أمانا وســـقى الله مكانـــا بحبيـــب التقينا
فظفرنـــا بقلـــوب وعلمنـــا بغيوب فســـقى الله وســـقيا لعيـــون رمقونا

(مولوى، ١٣٧٨ش: غزليات ٢۶٩ -٢٧٢ - ٢٧٨)

المدح عند الشاعرین

مدح حافظ بعض الحکام والسلاطین ووزراءهم فی عصره فمنها هذه الأبیات:

أیا من علا کل السلاطین سطوة ترحــم جــزاک الله فالخیر مغنم
لکل مــن الخلان ذخــر ونعمة وللحافظ المســکین فقر ومغرم

(فروخ، ۱۹۸۱م: ۸۱۹)

أَحمَدُ اللهَ عَلی مَعدِلَة السُّــلطانِ أحمد شیخ اویس حسن ایلخانی

(عطائی، ۱۳۴۶ش: غزل ۶۸۴)

وأما مولانا فلیس شاعرا مادحا للحکام، بل هو یمدح کل من له تعلق بالله وحده، ویمکن أن نقول شخص الممدوح عند مولانا هو الذی عنده تقوی أکثر من غیره، فهو یمدح المتقین فقط، فنراه یصف ممدوحه ویری کل شیء أمامه کالهباء:

یا ســائلی عن حبه أکرم بــه أنعم به کل المنی فی جنبه عند التجلی کالهبا

(مولوی، ۱۳۷۸ش: غزل ۳۳)

أو أحیانا یصفه أفضل من الشمس وإلخ:

یا قمرا طالعــا فی الظلمات الدجی نور مصابیحه یغلب شمس الضحی

(المصدر نفسه: غزل ۲۱۱)

ویری حبیبه حینا صاعقة أو نارا:

أکنــت صاعقــة یا حبیــب أو نارا فمــا ترکــت لنــا منــزلا ولا دارا
بک الفخار ولکن بهیت من ســکر فلســت أفهم لی مفخــرا ولا عارا
متی أتوب مــن الذنب توبتی ذنبی متی أجار إذا العشق صار لی جارا
یقول عقلی لاتبدلــن هدی بردی أمــا قضیت به فی هــلاک أوطارا

(المصدر نفسه: غزل ۲۱۸)

المدح والوصف عند مولانا کثیر، ومن الممکن أن نقول إنّ أکثر من سبعین بالمائة من کلیات شمس، یدور حول مدح حبیبه العارف والصوفی المتقی أو مدح الذات الأزلی الأبدی.

ذكر الأطلال وآثار الحبيب وغداة البين

هذه هى إحدى ميزات شعرهما الخاصة التى تشير إلى تأثر مولانا وحافظ بالشعر العربى ولاسيما الشعر العباسى، ونحن نعلم أن وصف الأطلال والدمن والبكاء عند غداة البين، دخل أول مرة فى الشعر الجاهلى، ومن الممكن أن نقول إنّ مولانا وحافظ تأثرا بهذا الشعر أولا، وبالشعر العباسى ثانياً. على كل حال، فهذا هو حافظ الذى يتكلم عن الدار والديار، كما تكلم أكثر الشعراء الجاهليين كلبيد بن ربيعة، ونراه أحيانا يذكر الأماكن الخاصة المذكورة عند شعراء العرب:

مَا لسَــلمَى ومَــن بِذِى سَــلَمِ　　　أيــنَ جيَرانُنَــا وكَيــفَ الحــال
عَفَــتِ الــدَّارُ بَعْــدَ عافيــةِ　　　فَاســأُلوا حالَهَــا عَــنِ الأطلال

(عطائى، ١٣٤٦ش: غزل ٤٤٤)

وينشد أيضا:

بُشــرَى إذِا السَلامَة حَلَّت بِذِى سَلَم　　　لله حَمــُد مُعتَــرِف غَايَــةَ النِعَــم

(المصدر نفسه: غزل ٤٤٩)

ونرى أنّه يورد أسماء العربيات فى شعره، مثل سلمى:

سَــبَت سَــلمَى بِصُدغَيهــا فُــؤَادى　　　ورُوحِــى كُــلَّ يَــومٍ لِــى يُنَــادِى
أمَــن اَنكرتَنــى عَــن عِشــقِ سَــلمَى　　　تــزاول آن روى نهكــو بــوادى
سُــلَيْمَى مُنــذُ حَلَّــت بِالعِــرَاقِ　　　ألاقِــى مِــن نَواهــا مَــا ألاقِــى
بسا كه گفته‌ام از شوق با دو ديده‌ى خود　　　أيــا مَنــازِلَ سَــلَمى فَأيَــن سَــلمَاكِ

(المصدرنفسه: غزل ٦٢٥ –٦٦٢)

ويرى حافظ اهل نجد مدركون حاله:

يــا راكباً تبرى عــن موثقى وهادى　　　إن تلقى أهل نجد كلم بحسب حالى

(المصدرنفسه: غزل ٦٦٤)

ومن الأطلال فى شعره نشير إلى الأراك:

سَــلامُ اللهِ مَــا كَــرَّ اللَّيَالِــى　　　وَجَاوَبِــت المَثَانِــى والمَثَالِى

عَلَــى وَادِى الأراكِ ومَــن عَليَهــا　　ودارٍ بِاللّــوى فَــوقَ الرِّمــالِ
أتَت رَوَائِــح رَندِ الحِمَــى وَزَاد غَرامى　　فداى خاک در دوست باد جان گرامى
پيام دوست شنيدن سعادت است وسلامت　　مَــنِ المُبَلــغُ عَنّى إلى سُــعادَ سَــلامى
إذا تَغَــرَّدَ عَــن ذِى الأراكِ طَائِــرُ خَيرٍ　　فَلا تَفَــرَّدَ عَــن رَوضِها أنيــنُ حَمامى

(المصدرنفسه: غزل ۶۶۷ – ۶۷۲)

ويتحدث الشاعر عن مشاعره حين يلاقى دار الحبيب خالية عنه:

كه در فراق هماواز خويشــتن ميگفت　　أيــا منــزل ســلمى أيــن ســلماک

(المصدرنفسه: دوبيتى ۱۶)

أما مولانا، فنراه أيضا يتكلم عن الأطلال ويتحدث عن بكائه غداة البين:

بكت عينــى غداة البين دمعا　　وأخــرى بالبكا بخلت علينا
فعاقبــت التى بخلــت علينا　　بــأن غمضتهــا يــوم التقينا

(مولوى، ۱۳۷۸ش: غزل ۱۰۹)

ونرى فى بعض أبياته اسم جماعات كإخوان الصفا:

وگرت رزق نباشد من وياران بخوريم　　فانصتــوا واعترفوا معشــرا أخوان صفا

(المصدر نفسه: غزل ۲۶۳)

الحب الإلهى

الحب هو محور العرفان والأدب بشكل عام، وهو اللغة الوحيدة التى يتحدث بها عرفاء الإسلام، بل وكافة المدارس العرفانية. ولهذا ليس غريبا أيضا أن يكون الحب أهم رسالة يوجهها ديوانا حافظ ومولانا إلى القراء.

والحب فى الأدب الفارسى المنظوم له مظهران بارزان: الأول الحب الإنسانى الذى نلمحه فى مثنويات رودكى وعنصرى ونظامى، والثانى الحب الإلهى والذى ظهر لأول مرة فى مثنويات سنائى والعطار، وبلغ ذروته فى مثنويات جلال‌الدين الرومى (مولوى). والحب الإلهى – أو العرفانى – ذو هدفين عادة: الأول هو التخلق بأخلاق الله، وتهذيب النفس، وإيصالها إلى مرحلة الكمال، والثانى هو الفناء فى الله.

أما حافظ، كما ذكرنا فى بداية البحث، فبعض الناس يظنون أن حبه إنسانى، ويرى بعضهم حبه إلهيا خالصا، ولكن مولانا، فأكثرهم معتقدون أنّ حبه إلهى، وينشد مولانا نفسه حول حبه:

الله مــراد لــى والله مريــدى	فرقت علــى الله عتيقــى وجديدى
لا خيــر ولا مير، ســوى الله تعالى	فالغيبــة عنــه نفســا غيــر ســديد
لا أرفــع عنــه بصرى طرفــة عين	لا أمنــع عن رب طريفــى وتليدى
مــرا هــو العيــن وبالعيــن تطــرى	روحى، وعمادى، وعتادى، وعتيدى
صالحت وبايعت مع العشق على أن	يأتينــى محيــاه نصيرى وشــهيدى
لا أقســم بالوعــد وبالصــادق فيه	أن قد ملأ العشــق مــرادى بمريدى

(المصدرنفسه: غزل ٣١٣٦)

النتيجة

تأثر كبار الشعراء فى إيران بالشعر والشعراء العرب مع ورود الفاتحين العرب المسلمين. واختلاط فن الشعر الفارسى بالعربى مثل التغزل باللغة العربية الذى نشاهده فى ديوانى مولانا وحافظ. ورأينا وجود الشعراء الإيرانيين بقوة فى عرصات الشعر العربى الذى أصبح اليوم سببا لاهتمام الباحثين العرب بإيران وعلمائها. كما لاحظنا مقدرة مولانا وحافظ فى إنشاد شعر حىّ مازال يبقى على ألسنة العشاق سواء يكون عشقهم مجازيا أو حقيقيا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبلاغ الأفغانى، عناية الله. ١٩٨٧م. *جلال الدين الرومى بين الصوفية وعلماء الكلام*. بيروت: الدار المصرية اللبنانية.

الرومى، جلال الدين. ١٩٨٠م. *فيه ما فيه، أحاديث جلال الدين الرومى، شاعر الصوفية الأكبر*. ترجمه عن الفارسية: عيسى على العاكوب. دمشق: دار الفكر.

زليخة، علي عباس. لاتا. *غزليات مختارة من ديوان حافظ*. ترجمة شعرية إلى اللغة العربية. لانا.

حافظ الشيرازي، شمس الدين. ۱۳۷۷ش. *ديوان، ترجمه وشرحه إبراهيم أمين الشواربى*. طهران: مهرانديش.

حافظ الشيرازي، شمس الدين. ۱۳۷۴ش. *ديوان غزليات مولانا شمس الدين محمد خواجه حافظ شيرازى*. بكوشش دكتر خليل خطيب رهبر. تهران: انشارات صفى عليشاهى.

عطائى، مسعود جنتى. ۱۳۴۶ش. *سفينه حافظ*. تهران: چاپخانه حيدرى.

فرزين پور، نادر. ۱۳۷۵ش. *آفتاب معنوى، چهل داستان از مثنوى جلال الدين محمد مولوى*. تهران: انتشارات اميركبير.

فروخ، عمر. ۱۹۸۱م. *تاريخ الأدب العربى*. لبنان: دار العلم للملايين.

عدد من المؤلفين. ۲۰۰۰م. *مختارات من الشعر الفارسى، منقولة إلى العربية*. الكويت: دار البابطين.

مولوى، جلال الدين محمد. ۱۳۷۸ش. *كليات شمس تبريزى*: مطابق با نسخه تصحيح شده أستاد بديع الزمان فروزانفر. تهران: پيمان.

مولوى، جلال الدين. ۱۳۷۴ش. *كليات ديوان شمس تبريزى*، با مقدمه أستاد جلال الدين همائى، به اهتمام منصور شفق. تهران: انتشارات صفى عليشاهى.

مولوى، جلال الدين. لاتا. *مثنوى معنوى مولانا جلال الدين*، به كوشش دكتر محمد رضا برزگر خالقى. تهران: انتشارات زوّار.

اليافى، عبدالكريم. لاتا. *الشرق والغرب والتواصل بينهما*، حافظ الشيرازى ويوهان فون غوتى. مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ۸۰. الجزء الثانى.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الأولى – العدد الأول – ربيع ١٣٩٠ش / آذار ٢٠١١م

قضايا الأدب الفارسی المقارن وتحدياته

هادی نظری منظم *
ريحانة منصوری **

الملخص

لاشک أن نظرية الأدب المقارن نظرية حديثة من حيث كونه لونا من البحث الأدبی يعنی بالعلاقات الأدبية الدولية، وهجرة الأفكار والأذواق، والمبادلات المختلفة بين الأدب والفنون الجميلة والعلوم الإنسانية.

وقد دخل الأدب المقارن إلى الجامعات الإيرانية منذ وقت مبكّر على يد الدكتورة سياح؛ ولكن هذا اللون من البحث الأدبی لم يكن محظوظا قط فی إيران.وفی هذا المقال حديث بالغ الإيجازعن نشأة الأدب المقارن فی إيران وعن رواده الأوائل، كما فيه حديث عن أهم التحديات التی ظلت ومازال تعرقل مسيرة الأدب المقارن فی هذه البلاد.

الكلماتالدليلية: الأدب المقارن، رواد الأدب الفارسی المقارن.

*. أستاذ مساعد بجامعة بوعلی سينا فی همدان.
**. خريجة جامعة آزاد الإسلامية فرع طهران الشمالية.
Nazarimonazam@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٢/٢٣هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩٠/٣/٢١هـ. ش

المقدمة

المقارنة كعلم ذى أصول ومبادئ، وليدة أواخر القرن التاسع عشر، غير أنها كظاهرة، موغلة فى القدم ويمكن البحث عن أصولها فى كثير من الآداب العالمية.

والواقع أننا «لوأخذنا نبحث عن بداءات كل علم من خلال التلميحات الغامضة القديمة له، لوجدنا أن جميع العلوم قديمة جدا.» (الخطيب، ١٩٩٩م: ٩٤) ولكن ما نحن بصدده هنا هو أن نتتبع النشأة الأولى للأدب العلمى المقارن فى الجامعات الإيرانية، وأن نسلّط الأضواء على أبرز التحديات والصعوبات التى يواجهها هذا اللون من البحث الأدبى فى إيران. وعليه فنقول: ترجع نشأة الأدب المقارن فى إيران إلى عام ١٣١٧ش/١٩٣٨م، حين أنشئ كرسى خاص بالأدب المقارن فى جامعة طهران، وشغلته الدكتورة فاطمة سياح. (راجع: سياح، ١٣٥٤ش: ٤٧)

ولدت فاطمة سياح فى موسكو سنة ١٩٠٢م، وحصلت على شهادة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة موسكو، ثم عملت مدرّسة فى الجامعات الروسية لمدة أربعة أعوام، وبعدها قدمت إيران عام ١٣١٣ش/١٩٣٤م. (المصدر نفسه: ٣٨-٣٩)

وكان بإمكان هذه الأستاذة أن تزوّد المكتبة الفارسية بعدد من الدراسات المقارنة والنقدية؛ إلا أن موتها المبكّر عام ١٣٢٦ش/١٩٤٧م ألحق خسارة فادحة بالأدب الفارسى المقارن؛ فقد ألغى تدريس مقرر «الأدب المقارن» و«الأدب الروسى»، من مناهج الدراسة فى جامعة طهران، واختفت الأستاذية نظرا لانعدام الأستاذ المتخصص فى هاتين المادتين. (راجع: المصدر نفسه: ٤٣-٤٤)

ويستفاد من هذه الإشارة الموجزة والمهمة فى نفس الوقت أن «نشأة الأدب المقارن فى إيران لم تكن نتيجة لحركة فكرية، وتخطيط علمى، أو استجابة لحاجة شديدة داخل اللغة القومية- كما كان شأنه فى جامعات فرنسا وبعض الأقطار الغربية - بل كان الأمر على عكس ذلک؛ فقد دخل الأدب المقارن فى جامعة طهران منقولا من الجامعات الأوربية؛ وذلک على يد أستاذة غير متمكنة من الأدب واللغة الفارسيين، ركزت فى

الأغلب الأعم[۱] على دراسة مواطن الشبه أو الخلاف بين الآداب الغربية، ولم تعط مثل هذه العناية لدراسة تأثير الأدب الفارسی فی سائر الآداب أو تأثره بها.» (نظری منظم، ۱۳۸۹ش: ۱۲۷/۱)

ويعتبر الدكتور محمد محمدی ملايری (م۱۳۸۱ش) من رواد الأدب المقارن وأعلامه فی إيران؛ فقد ألف سنة ۱۳۲۳ش/۱۹۴۴م كتابا منهجيا بعنوان: **فرهنگ ايرانی وتاثير آن در تمدن اسلام وعرب** (=الثقافة الإيرانية وأثرها فی الحضارة العربية والإسلامية). والكتاب يلقی الضوء على بعض الروافد الفارسية البهلوية التی صبت فی نهر الأدب والحضارة العربية والإسلامية، منها على سبيل المثال – لا الحصر– أثر الدواوين والنظم الإدارية الساسانية فی الدولة العربية والإسلامية؛ نقل الكتب البهلوية إلى العربية؛ الحكايات والأساطير الإيرانية فی الأدب العربی؛ جنديشابور وأثره فی النهضة الثقافية الإسلامية؛ الحكمة العملية والأخلاق عند الفرس وأثرها فی الأدب العربی والثقافة الإسلامية و...إلخ.

وللدكتور محمدی كتاب آخر بعنوان: **الترجمة والنقل عن الفارسية فی القرون الإسلامية الأولى**؛ نشرت جامعة بيروت الجزء الأول منه سنة ۱۹۶۴م. وفيه يعرض المؤلف لنوعين من الروافد الفارسية فی الأدب العربی، الأول: النظم والمراسيم والأوامر الملكية وما إليها من الآداب السلطانية، التی يجمعها كتب التاج؛ والثانی: روافد الأصول والمصطلحات المتفق عليها فی السياسة والإدارة والمجتمع، والتی يجمعها عنوان كتب الآيين.

ومن أفضل ما ألف الدكتور محمدی فی هذا المجال كتاب ضخم بعنوان: **تاريخ وفرهنگ ايران در دوران انتقال از عصر ساسانی به عصر اسلامی**[۲] (= تاريخ إيران

---

۱. لم تؤلف فاطمة سياح كتابا فی الأدب المقارن؛ غير أنها ألفت مقالات نقدية وتطبيقية مقارنة، وقد جمعها محمد گلبن، ونشرها فی كتاب بعنوان: **نقد وسياحت**. (توس، ۱۳۵۴ش)
۲. طهران، دار توس للنشر، ۱۳۸۲ش.

وحضارتها فی عهد الانتقال من العصر الساسانی إلی العصر الإسلامی). والکتاب یقع فی ستة مجلدات، وهو من أفضل ما ألف فی الأدب الفارسی المقارن، ویسد بلاشک فراغا کبیرا فی المکتبة الإیرانیة.

وللمؤلف دراسات أخری مبعثرة هنا وهناک؛ أهمها تلک الدراسات التی نشرتها مجلة **الدراسات الأدبیة**، التی کان یدیرها الدکتور محمدی نفسه. وقد کانت المجلة تصدر فی الفترة من ۱۹۵۹ إلی ۱۹۶۷م من جامعة بیروت، وتهتم بالعلاقات الإیرانیة للأدب العربی.

وفی عام ۱۳۳۲ش/۱۹۵۳م أصدر جمشید بهنام أول دراسة نظریة عن الأدب المقارن. وکانت الدراسة کتیبا فی ۳۵ صفحة، ویمکن اعتباره تلخیصا لکتاب **الأدب المقارن** من تألیف الفرنسی الشهیر غویار(Guyard).

وفی العام نفسه کتب فخرالدین شادمان مقالا قصیرا عن الأدب المقارن بعنوان: «تاریخ روابط وتاثیرات ادبی». وفی هذا المقال یقدم الباحث مصطلح «تاریخ روابط وتاثیرات ادبی» بدیلا لمصطلح «تاریخ العلاقات الأدبیة الدولیة» الذی اقترحه الفرنسی غویار فی مطلع الخمسینیات. (راجع: یغما، س۶ف ع۴: ۱۲۹-۱۳۵)

وفی عام ۱۳۳۶ش/۱۹۵۷م أصدر العلامة العراقی الراحل حسین علی محفوظ کتابا فی الأدب التطبیقی المقارن اسمه: **متنبی وسعدی ومأخذ مضامین سعدی در ادبیات عرب**[1] (= المتنبی وسعدی ومصادر سعدی العربیة). ولنا علی هذا الکتاب تحفظات کثیرة[2]؛ فقد أرجع کل مواطن الشبه بین الشاعرین إلی تأثر سعدی بالمتنبی، دون أن یقرر أن معظم تلک المضامین والأقوال مطروقة أو أنها من المعانی المشترکة التی أتت ولیدة صدفة أو نتیجة لملابسات متشابهة.

---

۱. طهران، دار روزنة للنشر.

۲. راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بین العربیة والفارسیة علی ضوء المدرسة الفرنسیة، طهران: جامعة العلامة الطباطبایی. صص ۱۳۱-۱۷۶.

ومن المتخصصين الأوائل فی حقل الأدب المقارن فی إيران الدكتور جواد حديدی (م١٣٨١ش).نال حديدی دكتوراه الدولة فی الأدب الفرنسی من جامعة السوربون سنة ١٣٣٩ش/١٩٦٠م، وكان عنوان أطروحته **اسلام از نظر ولتر**(= الإسلام عند فولتير). (راجع: زندگی نامه وخدمات علمی وفرهنگی جواد حديدی،١٣٨٠ش: ٢٩-٣٠) وفی العام نفسه التحق الدكتور حديدی بجامعة فردوسی (قسم الأدب الفرنسی)، وبدأ نشاطه علی صعيدی التأليف والتدريس، مقدما للمكتبة الفارسية عددا غير قليل من الكتب والمقالات التطبيقية القيمة، منها علی سبيل المثال: **إيران در ادبيات فرانسه**[١] (= إيران فی الأدب الفرنسی): وفيه يتحدث المؤلف عن صورة إيران فی الأدب الفرنسی منذ البدء إلی نهاية عام ١٧٨٩م، كما يدرس فيه علاقات الدولة الصفوية ببلاط فرنسا- كما وردت فی كتب الرحلة الفرنسية- ويكشف عن أثر **گلستان** و**ألف ليلة وليلة** و... فی الأدب الفرنسی؛ **برخورد انديشه ها**[٢] (= تلاقح الأفكار): وضمنه ثمانی مقالات كان قد نشرها من قبل فی **مجلة كلية الآداب** بجامعة فردوسی.تتناول المقالة الأولی المعارك الكلامية الشديدة التی جرت بين الأديبين الفرنسيين روسو وفولتير، فهی ليست من الأدب المقارن فی شیء؛ أما المقالات الأخری- عدا المقالة السادسة التی تتناول نشأة الأدب المقارن فی أوربا وميادينه - فهی تركز علی دراسة تأثير كبار شعراء إيران وأدبائها (فردوسی، الخيام، سعدی، وحافظ) فی الأدب الفرنسی؛ **از سعدی تا آراگون**[٣] (من سعدی إلی أراغون): وفی هذا الكتاب القيم - الذی يمكن أن نعتبره من أفضل الكتب التطبيقية العالمية - يدرس المؤلف أثر الأدب الفارسی فی الأدب الفرنسی منذ مطلع القرن السابع عشر إلی عام ١٩٨٢م.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول. فقد ألّف دراسات أخری عديدة فی مجال المقارنة بين الأدبين الفارسی والفرنسی، نشر معظمها فی **مجلة كلية الآداب** بجامعة

١. مشهد، ١٣٤٦ش.
٢. طهران، توس، ١٣٥٦ش.
٣. طهران، مركز نشر دانشگاهی، ١٣٧٣ش.

فردوسی، ومجلة **لقمان** الفرنسية التی کانت تصدر فی إیران منذ عام ۱۳۶۲ش/۱۹۸۳م. وکانت المجلة تعنی بتعریف الأدب الفارسی للفرنسیین وبعلاقة الثقافة الإیرانیة لنظیرتها الفرنسیة و...إلخ. ثم توقفت المجلة عن الصدور بموت حدیدی سنة ۱۳۸۱ش.

والحقیقة أن الدکتور حدیدی کان ذا ذوق أدبی حسن، وصاحب اطلاع واسع علی الأدبین الفرنسی والفارسی، کما أنه من المتخصصین الکبار القلیلین فی حقل الأدب التاریخی المقارن فی إیران. وتقدیرا لجهوده القیمة والمستمرة فی نشر الأدب الفرنسی وثقافته، منحته الحکومة الفرنسیة وسام الفارس فی المنجزات الثقافیة. والدکتور حسن هنرمندی (م۱۳۸۱ش) من المتخصصین الأوائل فی حقل الأدب المقارن فی إیران. نال هنرمندی شهادة الدکتوراه فی الأدب الفرنسی من جامعة السوربون، وناقش أطروحته فی موضوع تطبیقی بعنوان: **تاثیر ادبیات فارسی در آثار آندره ژید**(= أثر الأدب الفارسی فی أعمال أندره جید).

ومنذ عام ۱۳۴۶ش/۱۹۶۷م عادت جامعة طهران وبعض الجامعات الإیرانیة– کجامعتی أصفهان ومشهد– تهتم من جدید بالأدب المقارن. والتحق الدکتور هنرمندی بجامعة طهران، ومارس تدریس الأدب المقارن فی هذه الجامعة منذ عام ۱۳۴۷ش/۱۹۶۸م، مشددا علی دراسة علاقات الأدب الفارسی بالأدب الفرنسی. وقد خلف لنا فی هذا المجال کتبا تطبیقیة، منها: **آندره ژید وادبیات فارسی**[۱] (= أندره جید والأدب الفارسی)؛ **سفری در رکاب اندیشه، از جامی تا آراگن**[۲] (= رحلة فی صحبة الفکر، من جامی إلی أراغون): وقارن فیه بین أراغون وجامی، وتحدث عن تأثر هذا الأدیب الفرنسی بالعطار، وعن اتصال الغرب بالشرق، وتجاوب بودلیر مع حافظ، وإعجاب غوته بحافظ و...إلخ. وثمة باحثون کبار عرضوا فی أعمالهم للأدب المقارن وفق مفهومه التاریخی؛ وفیما یلی قائمة بأبرز الذین أدلوا بدلوهم فی هذا المضمار:

---

۱. طهران، زوار، ۱۳۴۹ش.
۲. طهران، زوار، ۱۳۵۱ش.

– محمد علی إسلامی ندوشن، وله: **جام جهان بين**[١] (= جام العالم) و**آواها وايماها**[٢] (= الأصوات والإيماءات).

– عبدالحسين زرين كوب، وله: **يادداشت ها وانديشه ها**[٣] (= مذكرات وآراء)؛ **نه شرقی، نه غربی، انسانی**[٤] (=لا شرقية، لا غربية، إنسانية)؛ **نقش بر آب**[٥] (= النقش على الماء)؛ **از كوچه رندان**[٦] (= من زقاق الشطار)؛ **از گذشته ادبی ايران**[٧] (= من ماضی إيران الأدبی)؛ و... وكلها حافلة بالإشارات والدراسات التطبيقية على ضوء المدرسة الفرنسية التاريخية.

– محمدرضا شفيعی كدكنی، **صور خيال در شعر فارسی**[٨] (= صور الخيال فی الشعر الفارسی). والقسم الثانی من الكتاب مليء بالإشارات والأمثلة التطبيقية، وفيه حديث عن تأثر شعراء إيران ببعض صور الخيال العربية.

– آذرتاش آذرنوش، وله: **راههای نفوذ فارسی در فرهنگ وزبان عرب جاهلی**[٩] (= سبل نفوذ الفارسية فی الأدب الجاهلی)؛ **چالش ميان فارسی وعربی**[١٠] (= الصراع بين العربية والفارسية)؛ و... والكتابان من أفضل ما ألف فی مجال المقارنة بين الأدبين العربی والفارسی؛ غير أنهما يخلوان من الإشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه.

والحقيقة أن الدراسات التطبيقية المقارنة فی الأدب الفارسی أكثر من أن تحصر فی هذا المقال.[١١] فلا يبقى أمام الباحث إلا اختيار نماذج منها تتسم بالمنهجية ونية القصدية التی هی ضرورية فی الأدب المقارن.

١. طهران، ايرانمهر، ط٢، ١٣٤٥ش.
٢. طهران، قطره،١٣٥٤ش.
٣. طهران، ١٣٥١ش.
٤. طهران، اميركبير، ١٣٥٣ش.
٥. طهران، دار سخن للطبع، ط٣، ١٣٧٤ش.
٦. طهران، شركت سهامی كتابهای جيبی.
٧. طهران، دار نوين للطبع، ١٣٦٣ش.
٨. طهران، دار آگاه للنشر، ١٣٥٠ش.
٩. طهران، توس، ط٢، ١٣٧٤ش.
١٠. طهران، دار نی للنشر، ١٣٨٥ش.
١١. للتفصيل بهذا الشأن، راجع أطروحتنا المعنونة: **الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية**، صص ٩٨–١٢٥؛ وانظر أيضا مقالتنا المعنونة: «تاريخ الأدب المقارن فی إيران»، **دراسات فی اللغة العربية وآدابها**، سمنان– تشرين، س١، ع١، ١٣٨٩ش/٢٠١٠م، صص ١٢٥–١٥١.

وفى عام ١٣٥٧ش/١٩٧٨م حدثت الثورة الإسلامية فى إيران، تبعتها فكرة الثورة الثقافية عام ١٣٥٩ش/١٩٨٠م، وبالتالى إغلاق الجامعات الإيرانية- كما هو معروف- ثم تعرضت البلاد للغزو العراقى الغاشم. ونتيجة للعوامل المذكورة ألغى تدريس الأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية مرة أخرى، ولم يظهر اهتمام به على الصعيد الجامعى- لا التأليفى- إلا فى منتصف السبعينيات الهجرية الشمسية.

النتيجة

بعد سرد هذه العجالة لانشک أن بلاد إيران تملک ثروة هائلة من العطاء، ومن التأثير فى الآداب العالمية، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة شديدة الخصوبة؛ ولكن للأسف لم يكن الأدب المقارن محظوظا قط فى هذا البلد، وبخاصة فى العقدين الأولين من الثورة. ودون أن نتوخى الدخول فى التفاصيل المتعلقة بتاريخ الأدب المقارن فى إيران، نرى من الضرورى أن نشير إلى أبرز التحديات والعوائق التى ظلت وماتزال تحول دون نمو الأدب المقارن وازدهاره فى إيران، وهى كما يلى:

١. ندرة عدد المتخصصين فى الأدب المقارن فى إيران، وإيكال تدريس هذه المادة الدراسية المعقدة إلى غير المتخصصين.فالاهتمام الظاهرى بالأدب المقارن على صعيد التأليف والتدريس يجب ألايخدعنا؛ لسنا ننكر أن هذا الاهتمام والحماس المتزايد ظاهرة مشكورة، غير أنه يمكن أن يؤدى إلى دخول كثير من غير المتخصصين إلى هذا الحقل. وقد حدث هذا فعلا فى جامعاتنا فى العقود الأخيرة.

٢. تدريس الأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية فى حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعيا).

٣. غياب أقسام خاصة للأدب المقارن فى الجامعات الإيرانية، ووجود قصور واضح لدى الجامعيين والقائمين على الأمور فى تحديد أهميته ودوره الراهن فى مجالات التنوير والتفتح الذهنى والاستمتاع الفكرى والأدبى والتفاعل مع المناخ العالمى المعاصر

و...إلخ.

۴. غياب دورية فارسية متخصصة فی الأدب المقارن: وبمناسبة الكلام على هذه النقطة لابد من الإشارة إلى وجود فصلية باسم **ادبيات تطبيقی** (= الأدب المقارن)، تصدرها جامعة آزاد الإسلامية فی جيرفت منذ عام ١٣٨۶ش. والحقيقة أن هذه الدورية مازالت فی بداية طريقها الطويلة الصعبة؛ كما ظهرت منذ عام ١٣٨٨ش فصلية بنفس العنوان؛ تصدرها جامعة الشهيد باهنر بكرمان؛ والمجلة تعنی بعلاقة الأدب الفارسی للأدب العربی، وقد كان عددها الأول والثانی مشتملا على الغث والسمين، ولكنها تبشر بمستقبل واعد. ثم هناک عدد خاص عن الأدب المقارن، أصدره معهد اللغة الفارسية سنة ١٣٨٩ش، وفيه دراسات ومعلومات قيمة عن الأدب المقارن.

۵. عدم اهتمام الدوريات الفارسية بالنواحی النظرية للأدب المقارن إلا فی القليل النادر: وهذه الظاهرة السلبية ظلت ومازتزال ترافق الأدب الفارسی المقارن.وتشير مراجعة الدوريات الفارسية المختلفة- منذ الأربعينيات الهجرية الشمسية فصاعدا - إلى ضآلة ما نشر فی نظرية الأدب المقارن.يقول الدكتور أبوالحسن النجفی فی هذا الصدد: «إن الدارسين الإيرانيين قد وجهوا همهم فی الأغلب الأعم إلى الناحية التطبيقية، وغضوا الطرف عن الجانب النظری، بحيث يمكن القول إن تعريف الأدب المقارن ومجالات البحث فيه مازالا غير محددين فی إيران.» (نجفی، ١٣۵١ش: ۴٣۵)

۶. ضعف التسهيلات البحثية والمادية والمكتبية فی الجامعات الإيرانية، وضعف مناخ التحدی العلمی والابتكار الذی تعانی منه معظم هذه الجامعات.

٧. غياب معهد وطنی للأدب المقارن يجمع المقارنين والدارسين، ويوحد جهودهم ويرعاهم.

٨. غياب إيرانی تام أو شبه تام عن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن، وعن الندوات والملتقيات التی تعقد فی أنحاء العالم حول قضايا المقارنة.

٩. انبهار الدراسات المقارنة فی إيران بتاريخية المدرسة الفرنسية، وسيطرة مفهوم

التأثيرات الضيق على أذهان الباحثين حتى اليوم، وعدم وقوف هؤلاء على تطورات الأدب المقارن فی العقود الأخيرة: ولعل هذا يعود إلى أن رواد الأدب الفارسی المقارن إنما كانوا من متخرجی الجامعات الفرنسية أو الجامعات التی تحذو حذوها؛ منهم على سبيل المثال الدكاترة حديدی وهنرمندی وإسلامی ندوشن وآذرنوش وطهمورث ساجدی و... (وهم جميعا من متخرجی الجامعات الفرنسية) وفاطمة سياح (خريجة جامعة موسكو، التی كانت تحذو حذو جامعات فرنسا آنذاک نظرا لانعدام مدرسة أمريكية أو روسية فی الأدب المقارن قبل أكثر من سبعين عاما) و...إلخ.

۱۰. افتقار الأدب الفارسی المقارن إلى نماذج تطبيقية ذات أسس نظرية وعلمية واضحة، وإلى التقويم العلمی والنقد ومنبر مفتوح للحوار و...إلخ.

۱۱. ضعف التواصل العلمی أو انعدامه بين الدارسين والجامعيين الإيرانيين وفی نهاية المطاف لابد من التذكير بأن الأدب الفارسی المقارن فی وضع لايحسد عليه.فهو يحتاج إلى السقی، ويحتاج إلى كتب ودوريات وتسهيلات بحثية، واتصال حی بالعالم الخارجی و...إلخ؛ وما أبعد كل تلک الأمور عن جامعاتنا. غير أن قضية الأدب الفارسی المقارن مازالت فی طور الولادة، ومستقبله بلاشک واعد.

المصادر والمراجع

بهنام، جمشيد. ۱۳۳۲ش. *ادبيات تطبيقی*. تهران: نشر بيتا.

حديدی، جواد. ۱۳۵۶ش. *برخورد انديشه ها*. تهران: نشر توس.

__________ . ۱۳۷۳ش. *از سعدی تا آراگون*. تهران: مركز نشر دانشگاهی.

الخطيب، حسام. ۱۹۹۹م. *آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا*. دمشق: دارالفكر.

زندگی نامه وخدمات علمی وفرهنگی جواد حديدی. ۱۳۸۰ش. ويراستار: اميد قنبری. تهران: انجمن آثار ومفاخر فرهنگی.

سياح، فاطمه. ۱۳۵۴ش. *نقد وسياحت*. به كوشش محمد گلبن. تهران: نشر توس.

شادمان، سيد فخرالدين. ۱۳۳۲ش. *يغما*. «روابط وتاثيرات ادبی». سال ششم. شماره چهارم. صص۱۲۹- ۱۳۵.

محمدی ملايری، محمد. ١٣٥۴ش. *فرهنگ ايرانی وتاثير آن در تمدن اسلام وعرب*. تهران: دانشگاه تهران.

______________ . ١٩۶۴م. *الترجمة والنقل عن الفارسية فی القرون الإسلامية الأولی*. بيروت: جامعة بيروت العربية.

نجفی، ابوالحسن. ١٣٥١ش. ***ماهنامه آموزش وپرورش***. «ادبيات تطبيقی چيست؟». شماره هفتم. جلد ۴١. صص ۴٣٥-۴۴٨.

نظری منظم، هادی. ١٣٨٨ش. *الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية علی ضوء المدرسة الفرنسية*. پايان نامه دکتری. تهران: دانشگاه علامة طباطبايی.

____________ . ١٣٨٩ش. ***دراسات فی اللغة العربية وآدابها***. «تاريخ الأدب المقارن فی إيران». سمنان- تشرين. السنة الأولی. العدد الأول. ربيع ١٣٨٩/٢٠١٠م.

هنرمندی، حسن. ١٣٥١ش. *سفری در رکاب انديشه*. **از جامی تا آراگن**. تهران: انتشارات زوار.



باسمه‌تعالی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

فرم اشتراک مجلات

مشخصات:

اشخاص حقیقی	نام و نام خانوادگی: آخرین مدرک تحصیلی:	نام پدر: رشته:	رتبهٔ علمی: رتبهٔ علمی:
اشخاص حقوقی	دانشگاه:	دانشکده:	گروه:

نشانی:

استان:	شهرستان:
خیابان:	کوچه:
پلاک:	کدپستی:
تلفن:	پست الکترونیکی:

اشتراک سالیانه (٤ شماره):

فصلنامه	تاریخ آغاز اشتراک	بهای اشتراک (با احتساب ٦٠٠٠٠ ریال هزینهٔ پستی و بسته‌بندی)
إضاءات نقدية	سال.......... فصل..........	١٤٠٠٠٠ ریال

مشخصات فیش واریزی:

شماره حساب:	بانک ملی شعبهٔ دانشگاه آزاد کرج
شمارهٔ رسید بانکی:	
مبلغ:	تاریخ:

تاریخ و امضا

باسمه‌تعالی

فرم تعهد متقابل فصلنامه...........................واحد.....................و نویسندگان مقاله‌ها

عنوان مقاله:

نویسندهٔ اصلی (Corresponding Author):

نویسنده(گان) همکار:

نشانی محل کار و منزل نویسندهٔ اصلی:

شماره تلفن:

شماره فکس:

نشانی پست الکترونیکی:

اینجانب...................... نویسندهٔ اصلی مقالهٔ بالا، متعهد می‌شوم این مقاله تاکنون در مجله یا سمینار داخلی و خارجی دیگری ارائه نشده است و تا زمان تأیید نتیجه در هیئت تحریریهٔ فصلنامه.................. آن را به مجلهٔ دیگری ارائه نخواهم داد.

امضا تاریخ مسئولیت در مقاله

اینجانب، سردبیر فصلنامه...................... متعهد می‌شوم حداکثر ظرف مدت ۲ ماه از زمان دریافت مقاله در مورد اعلام نتیجه اقدام کنم. بدیهی است پس از گذشت این زمان، تعهد دو طرف منتفی است. چنانچه نویسندهٔ محترم در مدت تعیین‌شده، مقاله را به نشریه یا سمینار دیگری ارائه دهد، مقالهٔ ایشان از روند کاری فصلنامه خارج خواهد شد.

امضای سردبیر تاریخ